جامعة الجزائر (3)

كلية علوم الإعلام والاتصال

قسم الاتصال

اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي

دراسة تحليلية سيميائية لنماذج من فنون الزخرفة والتصوير الإسلامية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: اتصال

إعداد الطالبة: **إشراف الأستاذ:**

إيمان عفان **أد/ بلقاسم بن روان**

لجنة المناقشة:

أد/ فايزة يخلف............جامعة الجزائر3.................رئيسا.

أد/ بلقاسم بن روان........جامعة الجزائر3.................مقررا.

أد/ مخلوف بوكروح........جامعة الجزائر3.................مناقشا.

د/ مسعود حواس...........جامعة الجزائر2.................مناقشا.

د/ زهير بوسيالة...........جامعة المدية.....................مناقشا.

العام الجامعي: 2017/2016م

شكر

أتوجه أولا بشكري وحمدي **للمولى عزّ وجل** الذي أمدّ في عمري ووهبني من الصحة والعافية ومن تسخير للأسباب ما جعلني به أنجز هذا العمل، فلولا عونه ومعّيته **سبحانه** ما كان له أن يكون...

ثم أتوجه بشكري الخاص لأستاذي المشرف الدكتور بلقاسم بن روان الذي كان لي أبا مرشدا ومعلّما موجّها.

ولا يفوتني أن أشكر الأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية قراءة البحث وتصحيحه.

إيمان

إهداء

قبل الإهداء أقول...من لم يشكر الناس لم يشكر الله.....لذلك....

أتوجّه بشكري وخالص امتناني للوالدين (جمعا) الأحياء منهم والأموات، فالحقيقة أنه لم تكن لي أم واحدة أو أب واحد، فقد أكرمني الله بأكثر من أم وأب، ولكني مع ذلك أخص بالشكر أمي فقد كانت دوما شاحذة لهمتي.

....أشكر زوجي رفيق دربي وسندي، فقد كان صبورا واسع الصدر ومعينا...أشكر أيضا صغيري على محاولاتهما المتكررة للسيطرة على رغبتهما الجامحة في الشغب واللعب من أجل مساعدتي...كما أتقدم بشكري وامتناني لأختي سهيلة وأخي هشام على مساعدتهما لي في تصحيح ووضع آخر لمسات البحث.

...أشكر زملائي في العمل الأساتذة الأفاضل: الأستاذ حراث، الأستاذة راشدي والأستاذ بوسيالة والأستاذ جهاد على كل ما قدموه لي من عون.

أمّا الإهداء ...فلن يكون إلاّ لك وحدك.

إيمان

خطة الدراسة:

مقدمة

الإشكالية

التساؤلات

أسباب اختيار الموضوع

أهداف الدراسة

أهمية الدراسة

تحديد مفاهيم الدراسة

منهج الدراسة

المقاربة المعتمدة

مجتمع البحث

العينة المختارة

الدراسات السابقة

الفصل الأول: السيميائيات علم العلامات اللسانية وغير اللسانية

المبحث الأول: السيميائيات وإشكالية المصطلح

المبحث الثاني: السيميائيات في الفكر الكلاسيكي الغربي

المبحث الثالث: السيميائيات في الفكر الإسلامي

المبحث الرابع: البنيوية اللسانية ومفهوم العلامة عند دوسوسير

المبحث الخامس: السيميائيات وفق طرح شارل ساندرس بورس ومبدأ تصنيف العلامات

المبحث السادس: سيميائية الثقافة وطرح يوري لوتمان.

المبحث السابع: رولان بارت ونشأة سيميائية الصورة

الفصل الثاني: سيميائيات الصورة الفنية التشكيلية

المبحث الأول: مفهوم الصورة الفنية التشكيلية

المبحث الثاني: مكونات الصورة الفنية

المبحث الثالث: اللغة البصرية وإشكالية هيمنة النموذج اللساني

المبحث الرابع: طبيعة العلامة في الصورة الفنية

المبحث الخامس: آلية توليد المعنى في الصورة الفنية

المبحث السادس: بلاغة الصورة الفنية

الفصل الثالث: مظاهر الصورة في الفن التشكيلي الإسلامي

المبحث الأول: الصورة الفنية التشكيلية أول لغة مخطوطة

المبحث الثاني: موقف الإسلام من الصورة الفنية

المبحث الثالث: نشأة الفن التشكيلي الإسلامي

المبحث الرابع: فن الخط العربي

المبحث الخامس: فن الزخرفة الإسلامية

مقدمة

مدخل:

شغل الفن التشكيلي بوجه عام والصورة الفنية التشكيلية بوجه خاص حيزا واسعا في مجال التعبير والتواصل البشري منذ وجد الإنسان على الأرض، فالصورة رافقت بشكل حميمي إنسان الكهوف –على بدائية حياته وقسوة ظروفها – كما رافقت المدنيات الأولى وكما لا تزال تفعل في عصر التكنولوجيات المهولة، وحملت على عاتقها مهمة التعبير عن الذات والتواصل مع الآخر عبر لغة بصرية تتخذ من الأشكال والخطوط والألوان والتمثيلات الأيقونية ذات الشبه النسبي مع الواقع والطبيعي، مفردات خاصة بها، ممّا خولها لأن تكون أقدر النظم التعبيرية والتواصلية على تبليغ المعنى للمتلقي والتأثير فيه، مخترقة بذلك حواجز المكان والزمان.

وعلى الرغم من اعتراف البشرية عبر كل حضاراتها المتعاقبة بما للصورة الفنية من بلاغة وقوة تأثيرية، وما صاحب هذا الاعتراف من جدل كبير في محطات كثيرة من التاريخ حول خدمة الصورة للمقدس ، إلاّ أن الاهتمام بها من الناحية العلمية تحديدا كان مقتضبا إلا من انفعالات قليلة في مجال الفلسفة وعلوم الأديان، وتذكر الكثير من المصادر أن البداية الحقيقية للانشغال العلمي بالفن التشكيلي والفن بصفة عامة كان خلال القرن 19م حين تشكل ما يسمى بعلم الجمال في إطار مقاربة تاريخية للفن. ومع حلول القرن العشرين تطور هذا الاهتمام لتبرز عدة اتجاهات علمية تحاول مساءلة الأعمال الفنية ومن أبرزها المذهب الشكلي والإقنولوجيا والسيميولوجيا أو السيميائيات.

ولأن كان المعنى الذي تحيل إليه الصورة الفنية هو غاية البحث بالنسبة لغالبية هذه الاتجاهات على اختلاف منطلقاتها النظرية، فإن الفرق الذي تحدثه السيميائيات هو السعي إلى تتبع سيرورة توالد المعنى من منطلق النظر إلى الفن التشكيلي بوصفه نظام تعبيري دلالي وتواصلي قوامه العلامات البصرية، وبهذا تكون العلامة هي موضوع علم السيميائيات، وانطلاقا من مفهوم العلامة تعرّف اللغة على أنها نظام محكم متكون من مجموعة من الوحدات

المترابطة فيما بينها بعلاقات مضبوطة بحيث يؤدي كل عنصر أو وحدة دورا محددا ومتميزا بما يضمن أداء النظام الكلي ويجعله قادرا على إنتاج المعنى.

ومن زاوية النظر السيميائية هذه للفن التشكيلي تنطلق الدراسة لتأخذ من اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي موضوعا لها، محاولة بذلك استنطاق العلامات المكونة لفضاء اللوحات محل التحليل ومعرفة طبيعة العلاقات التي تربط بينها من أجل إنتاج المعنى ووضعه في مسار دلالي متوالد. كما تعمل الدراسة على تسليط الضوء على طبيعة تعاطي الفنانين التشكيليين المسلمين مع الخامات والألوان والمساحات والأبعاد التي هي باللغة السيميائية عبارة عن علامات تشكيلية يسعى أصحابها لتوظيفها في لوحاتهم من أجل التعبير عن نظرتهم لقضايا الحياة اليومية المحيطة بهم أو أبعد من ذلك تعبيرهم عن المفاهيم المجردة وعلى رأسها مفهوم العقيدة والإيمان.

إن نمط التعاطي مع العناصر التشكيلية وكذا مع المواضيع التي تجسدها سواء كانت ذات طابع أيقوني تمثيلي أو مجرد هو في الحقيقة ما يصنع الفرق والتمايز بالنسبة للغة الفن التشكيلي الإسلامي مقارنة بالفن التشكيلي لأي أمة من الأمم، حيث تجمع جلّ الدراسات والبحوث التي تناولت تطور الفن التشكيلي الإسلامي أنه فن اكتسب بشكل متسارع سماته الشخصية التي عملت على بلورتها وترسيخها العناصر الفنية الموظفة فيه والتي بلغت حدّا كبيرا من القدرة على تجسيد تلك القيم الفكرية والعقائدية والفلسفية للحضارة الإسلامية الوليدة على الرغم من شساعة رقعتها الجغرافية، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن اختلاف اللغات بين الأمم و الشعوب لا يقتصر على الكلمات المنطوقة والمكتوبة بل يتعداها إلى كل نتاجها الفكري و الإبداعي بما فيه الفن التشكيلي .

ونحن حين نقرّ بأن الأمم بإمكانها التعبير عبر لغتها الفنية الخاصة بها تماما كما تعبرّ عبر اللغة الطبيعية، و أن النثر أو الشعر أو الخطابة لا يختلف عن الصورة الفنية التشكيلية إلاّ في طبيعة المفردات، فإن هذا سيدفعنا لدراسة الصورة الفنية التشكيلية الإسلامية بوصفها

خطابا يتوجه إلى المتلقي عبر لغة بصرية ذات هوية مستقلة مستمدة من قيم ثقافية متعلقة بالحضارة الإسلامية حصرا.

ونحن نرى أن تناول الفن التشكيلي الإسلامي من زاوية البحث هذه يكتسي أهمية بالغة كون أن مسائلة الصورة الفنية الإسلامية من الناحية السيميائية والنظر إليها على أنها فضاء علاماتي مثخن بالدلالات يندرج ضمن الدراسات الاتصالية الحديثة التي تحاول الخروج بالدراسات حول الفن إلى آفاق علمية وموضوعية أكثر صرامة.

وفي سبيل معالجة الموضوع رأينا أن تقسم الدراسة إلى أربعة فصول، ثلاثة منها نظرية وواحد تطبيقي، بحيث خصص الفصل الأول ليكون فصلا تمهيديا بحيث نتطرق فيه إلى أهم مبادئ السيميائيات وذلك من أجل الوصول إلى المفهوم السيميائي للغة التي تعتبر كأداة للتعبير والتواصل البشري ونظام تشكل العلامة فيه أهم مبادئه، هذه المبادئ التي انطلقت من العلامة اللسانية لتعمم في وقت لاحق على باقي العلامات غير اللسانية، أو بتعبير آخر التي انطلقت من اللغة الطبيعية إلى باقي انساق التعبير والتواصل البشري، وقد قسم هذا الفصل إلى عدد من المباحث: تطرق المبحث الأول إلى أصول السيميائيات في الفكر الكلاسيكي الغربي بينما خصص المبحث الثاني للحديث عن منطلقات هذا العلم في الفكر الإسلامي، أما المبحث الثالث فتم التطرق فيه إلى البنيوية اللسانية ومفهوم العلامة عند دوسوسير ، في حين تطرق المبحث الخامس للسيميائيات وفق الطرح البورسي ومبدأ تصنيفه للعلامات،أما المبحث السادس فخصص لتناول سيميائية الثقافة وطرح يوري لوتمان، لنختم الفصل بإسهامات رولان بارت بإخراج مبادئ البنيوية اللسانية إلى آفاق الأنساق الثقافية والدلالية الأخرى بما فيها الصورة.

أمّا الفصل الثاني فندخل من خلاله في لبّ موضوع الدراسة حيث يهتم بسيميائيات الصورة الفنية التشكيلية، وهو بدوره مقسم إلى خمسة مباحث: المبحث الأول تناولنا فيه مفهوم الصورة الفنية، المبحث الثاني اللغة البصرية وإشكالية هيمنة النموذج اللساني المبحث الثالث خصصناه للحديث عن طبيعة العلامة في الصورة الفنية، أما المبحث الرابع فتم التطرق فيه لآلية توليد

المعنى فيها، لننهي الفصل بالمبحث الخامس الذي خصص للحديث عن البلاغة في الصورة الفنية.

أمّا الفصل الثالث فقد خصص لمظاهر الصورة في الفن التشكيلي الإسلامي، وهو بدوره مقسم إلى عدد من المباحث، بحيث جعل المبحث الأول كمدخل تمهيدي تم التطرق فيه للصورة الفنية التشكيلية كأول لغة مخطوطة في التاريخ البشري، لنلج بعدها في المبحث الثاني إلى موقف الإسلام من الصورة الفنية. في المبحث الثالث تمّ تناول تاريخية نشأة الفن التشكيلي الإسلامي لنتطرق في المباحث الرابع والخامس والسادس لموضوعات الفن التشكيلي الإسلامي على التوالي، والتي تنقسم إلى فن الخط وفن الزخرفة بشقيها الهندسي والنباتي وفن التصوير.

أمّا الإطار التطبيقي فقد خصص للفصل الرابع من الدراسة وفيه تم تطبيق التحليل السيميائي على مفردات عينة الدراسة وفق المقاربة المختارة، وهو الآخر مقسم إلى خمسة مباحث بحيث خصص المبحث الأول لتحليل نموذج من فن التصوير من عصر النشأة (العصر الأموي) المبحث الثاني تحليل نموذج من فن الزخرفة النباتية، المبحث الثالث تحليل نموذج من فن الزخرفة الهندسية، أمّا المبحث الرابع فخصص لتحليل نموذج من فن الخط العربي، بحيث أن المباحث الثلاثة الأخيرة تمثل العصر الذهبي للفن الإسلامي. أما المبحث الخامس فخصصناه لتحليل نموذج من فن التصوير المصغر (المنمنمات) من العصر الحديث.

لتختم الدراسة بأهم النتائج المستخلصة والخاتمة.

إشكالية الدراسة:

مع ظهور علم السيميائيات في بداية القرن العشرين و الذي اصطلح – فرنسيا – على تسميته بعلم السيميولوجياSémiologie واقتراح نفسه كعلم عام يدرس كل المنظومات العلاماتية و الرمزية في المجتمع الإنساني ، بداية باللغة المنطوقة و المكتوبة، مرورا بإشارات الصم البكم و كتابة البرايل وصولا إلى الموسيقى و الموضة و الصور السينمائية والإشهارية والصحفية و ارتقاء إلى الصور المجسمة و ذات البعدين في فنون النحت والرسم والتصوير . كانت النتيجة أن الدراسات التي تتناول المادة الفنية لم تعد حكرا على أهل الاختصاص من فنانين و نقاد ومؤرخين، بل فتحت الباب على مصراعيه لمحللي السيميائيات المنقبين عن الدلالات و المعاني كون الأعمال الفنية ما هي إلاّ فضاء من العلامات و الرموز، أو بتعبير آخر منظومة لغوية قائمة بذاتها تحوي شفرات خاصة لم توضع من قبيل العبث، و إنما لأداء دور تعبيري و من تم دلالي يخفي وراء ظاهر الأشكال والألوان و الهيئات، قاطرة من المعاني العميقة التي تطلب من يسبر أغوارها ويكشف خباياها التي تتجاوز بكثير المعنى المعلن.

... و إن كان الباحثون الغربيون قد أولوا اهتمامهم لمنتوج حضارتهم الفني ، فالأحرى بنا نحن أن نولي اهتماما لفننا – مرآة حضارتنا – إذ أن الفن الإسلامي هو حقل خصب لمثل هذه الدراسات السيميائية.

و إذا كان ليس بمقدور بحث واحد أن يلمّ بجميع أنواع الفنون الإسلامية ، رأينا أن نسلط الضوء على الفن التشكيلي الإسلامي بشقيه التمثيلي والمتجسد في فن التصوير، و الآخر التجريدي والذي نقصد به فني الزخرفة و الخط العربي وهما معا بما يشكلان الصورة الفنية التشكيلية الإسلامية تميزا بجملة من الخصائص التي رسمت ملامح هذه الصورة و بنت كيانها المستقل. هذه الخصائص هي باللغة السيميائية علامات بصرية تشكل مفردات لغوية خاصة بالصورة الفنية الإسلامية و تعمل على توليد المعاني فيها، بل إنها هي من يحدد تاريخ الصورة وأصولها الثقافية و الإيديولوجية ، و هي فوق ذلك دعامة التعبير البصري الأولى التي تضع

الصورة الفنية التشكيلية في سياقها الزماني و المكاني، و بالتالي تساعد المحلل السيميائي على استنطاق معنى الصورة بشكل صحيح ، إذ أن المعنى في الصورة لا يتوقف عند حدود التعرف على الأشياء والهيئات وكيفية التأليف بينها داخل إطار ذو بعدين...إنّ ما يشكل المعنى في الصورة الفنية هو قبل كل شيء الأسلوب الذي رسمت به، و بالتالي إذا أردنا البحث عن دلالاتها العميقة و ما تخفيه من رسائل مشفرة علينا أن نقف على هذه الخصائص فهي مفتاح القراءة المثلى التي ترسم مسار التأويل الصحيح للنص المرسوم أو المصور.

لقد شاع أن لغة الصورة بشكل عام هي لغة عالمية، فالكل بإمكانه فهمها وإن اختلفت لغات ألسنتهم و لكن هذا الحكم ليس صحيحا بشكل مطلق بالنسبة للصورة الفنية التشكيلية خاصة إذا تعلق الأمر بشطر اللغة، صحيح أن أي لوحة في العالم يمكن بشكل من الأشكال فهمها بما أنها تقدم من خلال حيزها توليفات ذات صلة نسبية مع موجودات الواقع –طبعا إذا استثنينا الفن التجريدي– و لكن المؤكد من جهة أخرى، أن هناك اختلافات في نمط التعاطي مع التعبير الفني البصري بين شعوب وحضارات العالم المختلفة، فكل حضارة تصوغ مفرداتها الفنية البصرية وفق معطياتها الخاصة التي تستقيها من واقع تاريخي و إيديولوجي معين ، ومن الحيف و الجور الحكم على الفن التشكيلي لأمة من الأمم وفق سلم قيم و معايير فنية منسوبة لأمة أخرى. فقوانين المنظور و توليد العمق مثلا، الذين يعتبران من مبادئ الفن التشكيلي الغربي يجب أن ينظر إليها على أنها خاصية من خصائص لغة فنية تشكيلية بصرية محلية مستقاة من منظور ثقافة محلية، و ليست بأي شكل من الأشكال كونية.

إذن، من خلال هذه الدراسة نسعى إلى تفكيك شفرة اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي وذلك من خلال التعرف على عناصر الصورة الفنية بما لها من خصائص و مميزات أسلوبية ، و كذا كيفية تعالقها و اشتغالها من أجل بناء نص مرئي يخفي وراء ظاهر الأشكال والألوان قاطرة من المعاني و الدلالات التي لا تتوقف عند حدود الموضوع المعلن، بل تتعداه إلى عكس السياقات التاريخية و الجغرافية و الثقافية و الدينية و الإيديولوجية التي ولد من

رحمها. وبتعبير آخر تسعى الدراسة إلى التعرف على طبيعة العلامات البصرية التي تشكل الفضاء الداخلي للوحة الفنية التشكيلية الإسلامية ومدى قدرتها على إنتاج المعنى البلاغي.

و يمكن صياغة هذه الإشكالية في التساؤل المحوري التالي: **كيف تتجلى اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي وما هي آليات إنتاجها للمعنى البلاغي؟**

و يمكن أن يتفرع هذا التساؤل المحوري إلى عدد من التساؤلات أهمها:

- أين تكمن خصوصية لغة الصورة الفنية التشكيلية الإسلامية؟

-ما طبيعة العلامات التشكيلية والإيقونية في الصورة الفنية التشكيلية الإسلامية؟

-كيف يتم بناء المعنى البلاغي في الصورة الفنية التشكيلية؟

أسباب اختيار الموضوع:

هناك أسباب مردّها شخصي ذاتي و أخرى مردّها موضوعي.

-بالنسبة للأسباب الذاتية نذكر منها في المقام الأول غيرتنا الشديدة على موروثنا الفني الذي تتجسد فيه هويتنا و تاريخنا، و رفضنا التام و المطلق لدعاوى الاغتراب والتغرب والذوبان في الآخر تحت أيّ مسمى كان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ميلنا الشخصي لفن التصوير عامة والفن الإسلامي بشكل خاص كونه من أسمى الإبداعات البشرية التي تسعى إلى عوالم الجمال المطلق.

-أما بالنسبة إلى الأسباب الموضوعية فهي محاولتنا للخروج بالدراسات الاتصالية إلى رحاب أوسع يكون فيها للفن كشكل من أشكال التعبير الإنساني مكانة، ذلك أن جلّ الدراسات الاتصالية في بلادنا تميل إلى كل ما هو لصيق بقضايا الإعلام، أو الاتصال المؤسساتي.

أهداف الدراسة:

الهدف الرئيس المتوخى من الدراسة يكمن في السعي إلى تسليط الضوء عل الوجه الآخر للفن غير ذلك الوجه الجمالي، فدراستنا ستحاول الكشف عن ميكانيزمات التعبير و الدلالة في العمل الفني وهي بذلك تفتح المجال لدراسات اتصالية أخرى تتناول المادة الفنية من جوانب بحثية أخرى.

أضف إلى ذلك محاولة البحث في المعاني السامية التي يزخر بها تراثنا الفني التشكيلي في جانبيه التصويري والزخرفي، والذي ترجم لقرون مديدة و بصمت انشغالات حضارتنا ولم نجد خيرا من التحليل السيميائي الذي يستنطق هذا الصمت.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية بحثنا في كونه من البحوث القليلة في المكتبة العربية– و نقول قليلة، نتيجة لما أفضت إليه جهودنا البحثية إلى حدّ الآن– التي تهتم بقراءة التراث الزخرفي الإسلامي قراءة سيميائية تحليلية غير القراءة الفنية الكلاسيكية أو تلك التاريخية التي تزخر بها مكتباتنا ومعاهدنا. والقراءة السيميائية على خلاف غيرها من القراءات بإمكانها الولوج إلى عمق العمل الفني واستنباط مدلولاته الدفينة التي يخفيها وراء آلياته التعبيرية.

تحديد مفاهيم الدراسة:

اللغة:

-**لغويا:** يعرّف "الفيروز أبادي" في "القاموس المحيط" في مادة **لغو** أن اللغة هي أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم. وجمعها لغات ولغون. ولغا لغوا تكلّم.[1]

-**اصطلاحيا:** يعرف رائد اللسانيات البنيوية الحديثة " فرديناد دوسوسير" بأن اللغة هي أهم أداة للتواصل الإنساني، و أي دراسة للغة عليها أن تشمل جانبين: أحدهما أساسي و أكثر أهمية وهو الذي يهتم باللسان، هذا الأخير الذي يعتبر ذو طبيعة اجتماعية بحيث أنه مستقل على الفرد، أمّا الآخر فهو متعلق بالكلام الذي هو الأداء الفردي للسان [2].

و بالنسبة لدوسوسير دائما"يعتبر اللسان نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار و هو بهذا شبيه بالكتابة و أبجدية الصم البكم و الطقوس الرمزية و أشكال اللياقة والمجاملات الاجتماعية و الإشارات العسكرية... و لكنه فقط الأكثر أهمية في هذه النظم" [3].

ومن هذا التعريف نستطيع أن نستشفّ جليا أن دوسوسير أقرّ بأن كل نظام من العلامات يوظفه الإنسان داخل الحياة الاجتماعية من أجل التعبير عن الأفكار و التواصل هو لسان وبالتالي لغة، ومن هنا جاء تنبؤه بضرورة إيجاد علم يشمل اللسانيات و يكون موضوعه كل نظام يحوي علامات توظّف في إطار المجتمع[4].

من جهته يرى "رولان بارت" أن اللغة سلطة تشريعية، اللسان قانونها. فالعلامات التي تتكون

---

(1)مجد الدين فيروز آبادي، **القاموس المحيط**، تحقيق، أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، القاهرة: دار الحديث،2007، ص1478.

(2) Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**, 4éme ed Paris, Editions Payot et Rivages,1995,p31.

(3)Ibid,p33.

(4)Ibid,p33.

منها اللغة لا توجد إلاّ بقدر ما يعترف بها، أي بقدر ما تتكرر و تردد. فالعلامة تبعيّة ومقلّدة وفي كل علامة يرقد نموذج متحجر: ليس باستطاعتي الكلام دون أن يجرّ كلامي في ذيوله ما يعلق باللسان.[1]

و بالتالي فإن أهم ما في اللغة هو اللسان و قواعد اللغة هي قواعد اللسان، ومن هذا المنطلق قدمها "جوناثان بيغنل" على أنها هي ذاتها نظام تحكمه القواعد بحيث أن كل مفردة كلام أو كتابة فيه تفترض انتقاء من بين العلامات و استخدامها ما يتوافق مع القواعد.بحيث تكتسب كل علامة قيمتها من اختلافها عمّا عداها من علامات أخرى في (اللسان)، أي في النظام اللغوي.[2]

إن اللسانيون البنيويون حسب "مارسيل داسكال" يعرّفون اللغة باعتبارها أداة وظيفتها الجوهرية هي التواصل، غير أن مارتيني يعترف بأن اللغة يمكن أن تكون لها وظائف أخرى، كأن تكون حاملة للفكر، أو أن تسمح لشخص ما بأن يعبّر عن نفسه دون رغبة في توصيل أي شيء.[3]

وأن تكون اللغة أداة تعبير، اتجاه تبناه "تشومسكي" : إن اللغة الإنسانية، في استعمالها العادي لا تخضع لمراقبة الحوافز، و ليست وظيفتها تواصلية فحسب، إنها بالأحرى أداة للتعبير الحرّ عن الفكر.[4]

إجرائيا: في دراستنا نوظّف مفهوم اللغة على أنها نظام متكون من علامات تحكمها قواعد صارمة تحدد طبيعة العلاقات فيما بين هذه العلامات ودور كل منها في إطار النظام الكلي.

---

(1)رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، تر:بن عبد العالي،المملكة المغربية: دار توبقال للنشر، د.س،ص13.

(2)جوناثان بيغنل، **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، تر: محمد شيّا،ط1،لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع،2011،ص18.

(3)مارسيلو داسكال، **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، تر:حميد الحمداني وآخرون، المغرب: إفريقيا الشرق، 1987، ص46.

(4)المرجع نفسه، ص49.

واللغة هي أداة للتعبير عن الأفكار يوظفها الإنسان في تعامله مع محيطه الاجتماعي والطبيعي. وهذا المفهوم لا يقتصر على اللغة المنطوقة و حسب، بل ينسحب على الكثير من المنظومات العلاماتية التي يوظفها الإنسان من أجل التعبير عن أفكاره. وعلى هذا يصبح الفن التشكيلي لغة تعبير عن الأفكار لها علاماتها وقواعدها الخاصة.

اللغة البصرية:

لغويا: البصرية والبصري من البصر ومن أبصر وبصر. جاء في القاموس المحيط، وفي مادة **بصر**، أن البصر حسّ العين، وأبصره وتبصّره نظر هل يبصره. والتبصّر: التأمّل والتعرّف وبصره تبصيرا عرّفه وأوضحه.[1]

اصطلاحيا: حسب "مارتين جولي" Martine Joly إن مفهوم العلامة الأيقونية سمح بتمييز عدد من الوحدات التصويرية التي تشكل الجزء الأكبر من غالبية الرسائل البصرية...هذه الوحدات هي التي تشكل مفردات اللغة البصرية، ونحن إذ نوظف مصطلح اللغة فنحن نقصد كل نظام يوظف علامات مركبة وفق أسلوب خاص".[2]

كما تعتبر "ماري كاريني " Marie Carani" أن الفن التشكيلي هو نظام تعبيري بصري. وأن هناك عدد من أنظمة الدلالة والمرجعيات التي تساهم كلها في بناء سيميائيته، وهذا ما يشبه القواعد النحوية في مجال اللسانيات، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة لغة تعبيرية قائمة بذاتها لها مفرداتها وقوانينها الخاصة التي لا تشبه ما هو موجود بالنسبة للغة الطبيعية.[3]

وفي معرض بحثه عن طبيعة لغة الصورة الثابتة قدّم "باسكال فيون" Pascal Vaillant

(1)الفيروز آبادي، المرجع السابق، ص135.

(2)Martine Joly, **L'image et les signes**,2eme Ed, Paris : Armand Colin 2011,p18.

(3)Marie Caranie et autre, **De l'histoire de l'art a la sémiotique visuelle**, Vo 1, Québec: Septention, 1992, p13,14.

تعريفا لما أسماه "اللغة الأيقونية" بقوله: إن البحث في طبيعة العلامة الأيقونية وفيما يمكن أن نعنيه بالقواعد اللغوية للصورة Grammaire de l'image نقلتنا من إشكالية العلامة إلى إشكالية اللغة؛ فما يميز اللغات عن باقي أنظمة العلامات الأخرى هو قدرتها على استحداث إلى مالا نهاية معانم من منطلق مختلف أصول العلامات (lexèmes) بالتالي قدرتها على اقتناص معاني لا حصر لها. وهذا على العكس من تلك الأنظمة العلاماتية المؤسسة على قاعدة من المصطلحات الثابتة. [1]

ولكن توظيف مفهوم "اللغة الأيقونية" بالنسبة للغة الصورة لاقى اعتراضا من قبل مجموعة "مو" Groupe µ": "إنه لا يسمح أبدا أن نطرح المعادلة: إيقوني= مرئي، لأن هناك أيقونات صوتية وأخرى شمية...ففي الصورة هناك نموذجان من **العلامات المرئية:** علامات أيقونية وعلامات تشكيلية."[2]

وهذا ما يؤكده "عزت قرني": العلامات التي يستخدمها الفن التشكيلي بوصفه لغة هي علامات الخطوط والأشكال والأحجام والهيئات والصور والألوان والضوء والروابط بين كل ذلك.[3]

وهي علامات كلها مرئية لا تدرك إلاّ عبر حاسة البصر.

إجرائيا: نوظّف مفهوم اللغة البصرية في الدراسة على أساس أنها لغة الصورة الفنية التشكيلية بما هي أداة للتعبير الإنساني. هذه اللغة على اعتبارها نظام، تتكون من علامات أيقونية وأخرى تشكيلية، وهما معا يشكلان علامات بصرية ينتج عن اندماجها وتفاعلها مع بعضها البعض في حيّز الصورة المكاني مستويات دلالية.

(1)Pascal Vaillant, **Sémiotique des langages d'icones**, Paris: Honoré Champion,1999, p250

(2) مجموعة "مو" ، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة** ، تر: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، د.س ص 148.

(3)عزت قرني، **أصول الفن**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016، ص 348.

الفن التشكيلي:

لغويا: جاء في القاموس المحيط، وفي مادة فنن، أن الفن هو الحال والضرب من الشيء وجمعه فنون وأفنان، وافتنّ، أخذ في فنون القول، ورجل مفن، يأتي بالعجائب.[1]

أمّا كلمة تشكيلي، فهي مشتقة من مصدر شكل، والشكل هو الشبه والمثل وصورة الشيء المحسوسة، وشكله تشكيلا أي صوّره.[2]

كما يقال "فنون بلاستيكية" وهي نقل حرفي لكلمة "بلاستيكوس" الإغريقية، والتي تعني الصنعة والإتقان والحذق والقدرة الهائلة على تحويل المواد إلى أشكال.[3]

اصطلاحا: يقدم "عزت قرني" عددا من التعريفات للفن، وأهما:

الفن هو محاولة لإدخال نظام ومعنى على مادة صماء. وكل عمل فني له موضوع وشكل ومضمون، ويقوم الفنان بصنعه من خلال العمل على تشكيل مادة أو مواد ما، عبر عمليات خاصة وبطرق خاصة، ويتجه به بالضرورة نحو مدرك ما، معين أو غير معين.[4]

كما أن الفن هو لغة موضوعية ذات قواعد، وتظهر في أنشطة ومنتجات وتأثير. ويكشف البنية الداخلية شبه الخفية للأشياء.[5]

وقد أورد عبد المجيد العابد تعريف "هيغل" للفن باعتباره إبداعا، أي خلقا على مثال غير سابق لم يعد ينظر إليه بهذا المعنى التقني بعدما استقل بذاته، ولم يعد ذلك الشيء المضاف إلى

---

(1)الفيروز أبادي، المرجع السابق، ص1269.

(2)المرجع نفسه، ص881.

(3)عبد المجيد العابد، **السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية**، المغرب: محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع 2013، ص 64.

(4)عزت قرني، المرجع السابق، ص70.

(5)المرجع نفسه، ص71.

النفعي، حيث أن الإنسان عرف الفن ابتداء، عندما أضاف إلى الأشياء النفعية أشياء أخرى لا فائدة منها. لكن هدفها الأسمى تحقيق الإشباع الجمالي.[1]

أمّا بالنسبة للفن التشكيلي، فيعرّف على أنه أحد ضروب المعرفة الإنسانية المحسوسة التي تتعدد صوره. كما أنه تناول للواقع المرئي وإعادة صياغته بصورة جديدة يقوم بها الفنان الذي يحسب بأنه شخص مبدع يقوم بإنتاج العمل التشكيلي، كما يقوم بدور الفاحص المدقق والمرآة لمجتمعه، فيبحث عن مظاهر الجمال ويقوم بترجمة الرموز التي تتطلب إدراكا ذهنيا، فيلجأ إلى الصيغ التي تمكّنه وتمكن المتلقي من الفهم المباشر للعمل، وهو بذلك يقوم بوضع نظم وقواعد وأسس لفن له عوالمه التي تتكون منه.[2]

ويقدم عبد المجيد العابد تعريفا للفن التشكيلي بقوله: إن التشكيل يعدّ فنا يحيل الأشياء إلى أعمدة للرموز والدلالات تقدّم أمام العين بوصفها معان مضافة إلى ما يصدر ويرد من الطبيعة. وتجعل الأشياء والكائنات تنفلق من ربقة الطبيعة لتتزيا بمظاهر الثقافة. إن التشكيل يقف عند حدود البحث في الأشكال والألوان والوضعيات والنظرات والأجساد وغيرها، بل هو استنطاق للمكنون وغوص في الذاكرة الإنسانية بكامل تمفصلاتها وتشعباتها، وتعبير عن مختلف أنماط التفكير والوجود الإنساني في جميع تمظهراته وأشكال بنيته. يتم التعبير عن هذا الوجود نفسه من خلال تجل للذات الإنسانية، وهي تستبعد الأشياء وتحيلها إلى سيل من الأشكال والألوان والوضعيات.[3]

بينما تقدمه "كلود عبيد" على أنه لغة وتعرفه كالتالي: الفن التشكيلي لغة، وهذه اللغة ليست لغة تمثيل بل لغة تشكيل، فبورتريه "رامبرانت" و"الجيوكندا" ومنمنمات الواسطي ومصورات بهزاد

(1)عبد المجيد العابد، المرجع السابق، ص64.

(2)طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، "قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء"، **مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية** جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد1، 2012، ص108.

(3)عبد المجيد العابد، المرجع السابق، ص63.

كلها لا تمثل شيئا بل تشكل شيئا. هذه اللغة قد تختلف أساليبها وتراكيبها إلاّ أنها تنحاز عن أيّة لغة أخرى، وإن كان يمكن أحيانا مقارنتها بلغة الخلق أو التفجر أو التبلور أو التفتت في الطبيعة أو بلغة الشعر أو بلغة الأدب والموسيقى.(1)

وهي تضيف في موضع آخر: اللغة التشكيلية لا تنوب عنها لغة أخرى مهما كانت بلاغتها فأداة ومفردات اللغة التشكيلية يختلف نظامها الإشاري (العلاماتي) عن نظام أي لغة كما أن آليات الإبداع التشكيلي يختلف تماما عن آليات العملية الإبداعية الأدبية أو المسرحية. فالأشكال والألوان في ذاتها حينما تصاغ تولد المعاني التشكيلية، وهي تختلف عن المعاني التي تعتمد على الترابطات البصرية. فالتزاحم والتدفق والوفرة والميوعة والقوة والشدة والصلابة

والانفجار والعفوية، كلها مغاز تستثيرها بعض الأعمال التجريدية ويستجيب لها الإنسان دون أن يربطها بمدلول بصري، فالأشكال والألوان تملك استقلالها النسبي عن عالم المحسوس والكلمة.(2)

ومن الجدير بالذكر أن الفن التشكيلي (بصيغة المفرد) عادة ما يقصد به أهل الاختصاص فن التصوير، على الرغم من أن الفنون التشكيلية (بصيغة الجمع) تضمّ إلى جانب فن الرسم والتصوير فنون أخرى كفن النحت والفنون التطبيقية وفن العمارة، إلاّ أن فن التصوير يبقى الفن التشكيلي الأبرز الذي حظي بدراسات مكثفة على مستوى الدراسات الإنسانية.

وقد قدّم "شاكر عبد الحميد" جملة من التعريفات للفن التشكيلي (التصوير) كما يلي: إنه فن تنظيم الألوان بطريقة معينة على سطح مستو، ويعرف على أنه فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، ويعرف باعتباره الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، ويعرف كذلك على أنه فن

(1)كلود عبيد، **الفن التشكيلي، نقد الإبداع وإبداع الفن**، ط1، لبنان: دار الفكر اللبناني، 2005، ص140.
(2)المرجع نفسه، ص137.

التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية وبواسطة لغة بصرية ثنائية البعد. [1]

إجرائيا: نوظف مصطلح الفن التشكيلي في الدراسة على اعتباره الفن الذي يوظف لغة بصرية قائمة على إمكانات الخط واللون من أجل التعبير عن الأفكار، وذلك على سطح ذي بعدين.

الفن التشكيلي الإسلامي:

لغويا: يقال سلم وأسلم، أي انقاد وصار مسلما[2]

والإسلامي ما ينسب إلى الإسلام.

اصطلاحيا: يقصد بالفن الإسلامي أنه الفن الذي ازدهر في ظل الحضارة الإسلامية. يقول في ذلك "زكي محمد حسن": لما فتح العرب العراق وإيران والشام ومصر وشمالي إفريقيا والأندلس نما في أنحاء الإمبراطورية فن ليس من الإنصاف أن نسميه فنا عربيا، لأن نصيب العرب فيه كان أقل من نصيب غيرهم من الأمم الأخرى. وقد كان الأوربيون يسمونه أحيانا Saracenic art وهو لفظ من أصل يوناني Saraceni يطلق قديما على سكان القبائل البدوية التي تقطن غربي نهر الفرات ويظن انه مشتق من كلمة شرق. وكذلك كان الأوربيون يطلقون على الفن الإسلامي أحيانا اسم Moorish art وهو لفظ يرجع إلى كلمةMauri التي كان الرومان يطلقونها على سكان شمال إفريقيا، وأصبح لفظ Moors يطلق على مسلمي شمال إفريقيا والأندلس. وصفوة القول أن الفن العربيArab art أو الفن الشرقيSaracenic art أو الفن المغربيMoorish art كلها أسماء غير جامعة، ولا شك في أن أفضل اسم للفنون التي ازدهرت في العالم الإسلامي هو الفنون الإسلامية، لأن الإسلام كان حلقة الوصل بينها ولأنه

---

(1)شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، "دراسة سيكولوجية في التذوق الفني"، **عالم المعرفة**، العدد267، مارس2001، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.ص247.

(2)الفيروز أبادي، المرجع السابق، ص797

جمع شتاتها وجعلها وحدة متميزة على الرغم من تباين أصولها.[1]

وهذا ما يؤكده عفيف بهنسي في قوله: ظهر الفن الإسلامي بظهور الإسلام وتكون بسرعة خارقة، وبقي مع ذلك محافظا على شخصية موحدة متميزة لا يمكن معها الحديث عن علاقة هذا الفن بغيره من الفنون. إن صانعي هذا الفن وقد استوعبوا جيدا أبعاد العقيدة الإسلامية كانوا من سكان أرض الإسلام الذين قد صنعوا الفن قبل الإسلامي في سورية وإيران ومصر والمغرب قبل ظهور الإسلام. وتطور الفن بعد ذلك مع نمو العقيدة الإسلامية في عقول المؤمنين ونفوسهم، ولم يمض وقت طويل حتى ابتدأ الفن الإسلامي بالتكون المستقل المرتبط بمبادئ العقيدة التي لم تعد مجرد تعاليم دينية، بل أصبحت فكرا جديدا مصدره الأول هو الشريعة الإسلامية. [2]

يقول "سيد قطب": الفن الإسلامي ليس بالضرورة الفن الذي يتحدث عن الإسلام، وإنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود. والواقع أن الفن الإسلامي يعني جميع الجهود التي بذلها العالم الإسلامي خلال عشرة قرون على الأقل في التعبير عن الجمال وصنع الأشياء الفنية، والفن الإسلامي هو أوسع الفنون العالمية انتشارا على الإطلاق إذ تمتد آثاره من خليج البنغال في الهند حتى إيبيريا.[3]

وعليه فإنّ الفن التشكيلي الإسلامي هو ذلك الفن الذي أنتجته الحضارة الإسلامية على امتداد تاريخها وعلى امتداد رقعتها الجغرافية. وعلى حدّ تعبير "كلود عبيد": في الفن العربي الإسلامي كانت فنون العمارة والنقش والتصوير والتأليف في الوحدات الهندسية: الزخرفية والخطية مشروطة في بعدها الفكري، بقانون موحد يتحرك ضمن وحدات فلسفية عكست ارتباط الرؤية

(1)زكي محمد حسن، **في الفنون الإسلامية**، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013، ص12،11.

(2)عفيف بهنسي، **شمال...جنوب، حوار في الفن الإسلامي: دراسة نقدية مقارنة**، الشارقة: دار الثقافة والإعلام، 2001، ص54.

(3)سيد قطب، **منهج الفن الإسلامي**، ط6، القاهرة: بيروت: دار الشروق، 1983، ص9.

بين اللاّمرئي في رمزه السماوي وبين المرئي في رمزه المادي برباط الإبداع.[1]

إجرائيا: في الدراسة، يقصد بالفن التشكيلي الإسلامي أنه ذلك الفن المعبّر عن زاوية التصور الإسلامي للوجود من خلال توظيف لغة بصرية على سطح ذو بعدين، ويشمل فنون التصوير والزخرفة والخط بما هي نتاج الحضارة الإسلامية على امتداد تاريخها واتساع رقعتها الجغرافية.

السيميائيات:

لغويا: جاء في "كتاب جمهرة اللغة" في مادة سوم، أنّ السيماء والسيمياء واحد، وهي علامة يعلم بها الرجل في الحرب، ومنه قوله تعالى " من الملائكة مسوّمين". والوسم أثر النار في الإبل وغيرها، والحديدة التي يؤثّر بها ميسم غير مهموز.[2]

وفي باب ما جاء على وزن فعلاء: السيمياء، ممدود، وهو مثل السيمياء مقصور من قوله تعالى " سيماهم في وجوههم".[3]

كما جاء في معجم الوافي، أن السيمى و السيماء: العلامة والهيئة، والسومة والسيمة: العلامة وقال الجوهري: السومة العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضا. و المسوّم: المعلّم بعلامة يعرف بها.[4]

أمّا في اللغة اللاتينية فنجد مقابلها Sémiologie و Sémiotique وهما كلمتان مركبتان تشتركان في سابقة واحدة وهي Sémio التي يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية Séméion وهي

(1)كلود عبيد، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، دراسة حضارية – جمالية- مقارنة**، ط1، لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،2008،ص13.

(2)أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، **كتاب جمهرة اللغة**، تح: رمزي منير بعلبكي، ج2، ط1، لبنان: دار العلم للملايين،1987، ص1094.

(3)المرجع نفسه، ص1229.

(4)عبد الله البستاني، **معجم الوافي**، لبنان: مكتبة لبنان،1990، ص301.

وهي تعني السمة أو العلامة أو الدليل؛ لكنها تختلفان من حيث اللاحقة ففي المصطلح الأول نجد (logie) التي يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية(logos) ، وهي تعني الخطاب وتطلق أيضا على العلم. وفي المصطلح الثاني نجد (tique) التي يعود أصلها إلى اللغة اللاتينية حيث تدل على النسبة الديداكتيكية.(1)

اصطلاحيا: وظّف مصطلح Sémiologie من قبل عالم اللسانيات السويسري "فرديناد دوسوسير" للدلالة على النظرية العامة للعلامات والتي تشمل العلامات اللسانية، وقد تبنى هذا المصطلح كل من بويزناس Buyssens، مونان Mounin وبارتBarthes وحتى أمبرتو إيكوEco . أمّا مصطلح Sémiotique فقد وظفه الفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرس بورس" للدلالة أيضا على نظرية عامة للعلامات، ولكن هذه النظرية تبدو أشمل من النظرية السيميولوجية ذات المنطلق اللساني بما أنها ترى أن كل ما هو ذهني فهو سيميوطيقي، وبالتالي فسيميوطيقا بورس تشمل وصف كل التجارب الإنسانية.(2)

ويقدم الكثير من المشتغلين بعلم العلامات من الباحثين العرب مصطلح "السمياء" و"السيميائيات" كمقابل لغوي ذو أصل عربي للمصطلحين الغربيين. يقول " عبد الواحد المرابط": من الباحثين و المترجمين العرب من تمسك بالأصل الاشتقاقي العربي فاستعمل "السيمية" أو "السيمياء" أو"السيميائية" أو "السيميائيات"، ومنهم من اكتفى بتعريب المصطلحين الأجنبيين "سيميولوجيا" و"سيميوطيقا" أو اقترح تسمية أخرى مثل "علم العلامات" أو "علم الدلالة". وبالرجوع إلى لسان العرب نجد أن السمة والسيماء والسيمياء هي كلها تتمحور حول العلامة التي هي موضوع هذا العلم العام سواء أكان الإطار هو Sémiologie أم هو Sémiotique وبالتالي فهذا المصطلح العربي قادر على استيعاب الفروق الفيولوجية

---

(1)عبد الواحد المرابط، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب،من أجل تصور شامل**،ط1، الرباط، دار الأمان، 2010،ص17.

(2)Pascal Vaillant, Opcit,p 277.

والابستيمولوجية لهذين المصطلحين الغربيين.[1]

إجرائيا: نوظف مصطلح السيميائيات المنبثق عن الأصل اللغوي سمة التي تعني العلامة كمقابل عربي أصيل للمصطلحين الأجنبيين Sémiologie و Sémiotique المنبثقين عن الأصل اللغوي اللاتيني Sémeion الذي يعني هو بدوره العلامة أو الدليل. ولأن كل هذه المسميات تدل على النظرية العامة للعلامات فالباحثة فضلت توظيف مصطلح السيميائيات – بالجمع – كمقابل للعلامات.

(1)عبد الواحد المرابط، المرجع السابق، ص18،19.

منهج الدراسة:

بما أن دراستنا تحاول استنطاق اللغة البصرية للوحات من الفن التشكيلي الإسلامي وتبحث عن كيف صاغت مفرداتها معانيها البلاغية الكامنة وراء ظاهر الأشكال و الألوان رأينا أن أنسب منهج يساعدنا على الوصول إلى غايتنا هو التحليل السيميائي.

ذلك أن السيميائيات تقدم نفسها على أساس أنها علم نقدي تحليلي يتناول المنظومات التعبيرية على اختلاف مشاربها(لغة منطوقة أو مكتوبة، صور، إشارات، إيماءات...) كمجموع علامات لها بنائها الخاص و لها علاقات دقيقة فيما بينها تدعّم معناها؛ و هذه العلامات لها ظاهر حسي و آخر ضمني، و شغل السيميائي فيها هو استنطاق ظاهرها بتفكيكه و محاولة فهم بنائه، بغرض الوصول إلى باطنها الذي يخفي سلسلة من المعاني.

وعلى حدّ تعبير "برينو أوليفيي" Bruno Ollivier إن التحليل السيميائي يعالج الدلالة كما تتمظهر من خلال النص أو من خلال أي شكل آخر. إنها تصف شروط ظهور وانتظام المعنى.[1]

و عليه، فهي علم التحليل و النقد وعلم القراءة العميقة للمظاهر التواصلية –الاجتماعية وللمظاهر الثقافية –الحضارية. وقد بينت الباحثة "جوليا كريستيفا" Julia Kristiva الغرض من التحليل السيميائي بوصفه مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة للبحث في صيغ اكتمال حلقة الدلالة في نسق معين، هو الأسلوب العلمي الذي يكشف، يحلل، ينتقد المعنى في نظام ما، ينتقد أيضا العناصر المكونة لهذا المعنى وقوانينه.[2]

---

(1)Bruno Ollivier, **Les sciences de la communication**, **theories et acquis**, Paris, Armand Colin, 2007, p40.

(2)Julia Kristiva, **Recherches pour une sémanalyse**, Paris :Edition Seuil, 1969, p22.**in**
فايزة يخلف، **مناهج التحليل السيميائي**،الجزائر : دارالخلدونية، 2012، ص77.

وهو علم حديث النشأة كعلم قائم بذاته تعود بداياته إلى نهاية القرن التاسع عشر. حينما تنبأ عالم اللسانيات "فرديناند دو سوسير" بميلاد علم جديد أسماه "السيميولوجيا" قائلا:" من الممكن...ابتكار علم يدرس العلامات كجزء من الحياة الاجتماعية...و نرى تسميته بالسيميولوجيا Sémiologieوهو يدرس طبيعة العلامات والقوانين التي تحكمها...و ما الألسنية إلاّ جزء من هذا العلم العام".(1)

أما الفيلسوف الأمريكي" بورس" فقدمه بقوله:" إن المنطق بالمعنى الواسع للكلمة تسمية أخرى للسيميوطيقاSemiotique الدستور شبه الضروري للعلامات، و عندما أصف الدستور بأنه شبه ضروري، أعني أننا نطّلع على سمات العلامات أثناء اكتساب المعرفة".(2)

فبورس بهذا يرى أن مجموع المعارف البشرية ما هي في نهاية المطاف إلا منظومات علاماتية ولابد من علم جديد أسماه السيميوطيقاSemiotique يشمل كل هذه المعارف.

ولكنه يجب انتظار سنة 1964حيث نشر رولان بارت نص" عناصر السيميولوجيا" لتولد بالفعل النظرية السيميولوجية غير اللسانية. ومن تحليل رولان بارت للصورة الثابتة انطلقت الكثير من الأعمال التي تناولت موضوع سيميائية الصورة بشتى أنواعها، كما ظهرت الكثير من المقاربات النظرية التي أسست لاتجاهات سيميائية متباينة في هذا المجال، غير أن الاهتمام بالصورة الفنية و الفن التشكيلي ظل محدودا –على حدّ تعبير بلاسم محمد– إلاّ من انفعالات بسيطة بقيت في حدود العموميات، فقد اعترف "رومان جاكبسون" بأن الرسم و السينما لغتان غير ألسنيتين كما أن موضوع الفن كمنظومة سيميولوجية كان واحدا من أهم الموضوعات في الندوة التي عقدت في الاتحاد السوفياتي عام1961 عن العلامة.(4)

---

(1)دانيال شاندلر،**أسس السيميائية**، تر:طلال وهبه،ط1،لبنان: المنظمة العربية للترجمة،2008،ص29.

(2)المرجع نفسه، ص30.

(3)برنار توسان، **ما هي السيميولوجيا**، تر" محمد نظيف، ط1،الأردن،:إفريقيا الشرق،1994،ص43.

(4)بلاسم محمد، **الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم**،ط1، الأردن، دار مجدلاوي،2008،ص9.

ليزداد اهتمام المنظرين و أهل الاختصاص الفني بعد ذلك بالتحليل السيميائي ويجدون له مكانة وسط الدراسات الفنية التي تكتسي الصبغة العلمية الموضوعية. فقد أعلن من قبل "جان مورافسكي" أحد أقطاب حلقة براغ " أن دراسة بنية العمل الفني ستظل غير مكتملة ما لم يسلط الضوء على الطابع السيميوطيقي للفن، فبدون هذا المنحى ينزلق منظّر الفن إلى النظر إلى العمل الفني على أنه هيكل شكلي بحت، أو انعكاس مباشر لنفس صاحبه، أو انعكاس للواقع المحدد الذي يشير إليه العمل، أو للموقف الإيديولوجي و الثقافي لوسط معين...المنظور السميوطيقي وحده هو الذي سيتيح للمنظرين أن يتعرّفوا على الوجود المستقل للبنية الفنية وعلى ديناميكيتها الأساسية وأن يفهموا تطور هذه البنية باعتبارها حركة كامنة ولكنها في علاقة جدلية دائمة مع تطور المجالات الأخرى للثقافة".[1]

وعليه فإن أي قراءة سيميائية للفن لن تخرج عن إطار سيميولوجيا الثقافة، هذا الاتجاه السيميائي الذي يرى في الظاهرة الثقافية موضوعا تواصليا ونسقا دلاليا يتضمن عدة أنساق (لغات طبيعية واصطناعية وفنونا وديانات وطقوسا وغير ذلك) وبالتالي فما سلوك الإنسان حسب هذا الاتجاه إلاّ تواصل داخل ثقافة معينة هي التي تعطيه دلالته ومعناه..وترى مجموعة تارتو الروسية (وهي من أبرز المؤسسين لهذا الاتجاه) أن المفهوم الأساس لعلم السيميائيات هو"النص"، ومفهوم النص لا يعني الرسالة اللغوية فقط، وإنما كل ما يحمل معنى متكاملا (احتفال، قطعة موسيقية، عمل فني...).

فالثقافة قد تكون نصا أو جزءا من نص أو مجموعة كاملة من النصوص، وذلك بحسب الشيفرة التي تحدد علاقة الثقافة بالنص وعلاقة النص بالثقافة.[2]

ونتيجة لتعدد المجالات التي يخوض فيها التحليل السيميائي وتشعب الأنساق الدلالية التي

(1)قاسم سيزار و أبو زيد ناصر حامد، **مدخل إلى السيميوطيقا**، المغرب ، مطبعة النجاح الجديدة، منشورات عيون البيضاء،1987، ص129.

(2)عبد الواحد المرابط، ص 76.

يشتغل على استنطاقها، ظهرت عدّة مقاربات تراعي خصوصية كلّ نسق دلالي على الرغم من أنها تشترك جميعها فيما يعرف بلعبة التفكيك وإعادة البناء: تفكيك العناصر المكونة للنسق وفهم قواعدها العلائقية، ثم إعادة بنائها من جديد للوصول إلى المعنى الأعمق. ولهذا كان لزاما علينا في خطوة منهجية لاحقة أن نوظف المقاربة الأنسب للنسق الدلالي الذي تنتمي إليه دراستنا.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن التحليل السيميائي للأعمال الفنية موضوع الدراسة سيدفعنا إلى الاستعانة بالمنهج التاريخي. هذا الأخير الذي سيسمح لنا بوضع عينة الدراسة في إطارها التاريخي الصحيح، وذلك قصد فهم أدق لخلفياتها الدلالية. كما سيسمح لنا بتتبع الأصول التاريخية للعلامات الموظفة وكيفية تغيّر وتطور مدلولاتها من حقبة تاريخية لأخرى ومن مجتمع بشري لآخر.

حيث يعرّف المنهج التاريخي على أنه بحث علمي يقوم على تتبع ظواهر تاريخية انعكست من خلال أحداث ووقائع مثبتة في التاريخ ومسجلة في المصادر المختلفة، والغرض من الدراسة التاريخية هو التعرف على جزئياتها وتحليلها لمعرفة مدى تناسقها مع حركة التاريخ.[1]

كما يعرّف على أنه مجموعة الطرائق والتقنيات التي يتبعها الباحث التاريخي والمؤرخ للوصول إلى الحقيقة التاريخية وإعادة بناء الماضي بكل وقائعه وزواياه.[2]

والمنهج التاريخي يستخدم في دراسة الظواهر والأحداث والمواقف التي مضى عليها زمن قصير أو طويل، فهو مرتبط بدراسة الماضي وأحداثه ومستمد من دراسة التاريخ، بحيث يحاول الباحث فهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل من خلال دراسته للأحداث الماضية والتغيرات التي مرّت عليه[3]

---

(1)عثمان حسن عثمان، **المنهجية في كتابة البحوث والرسائل الجامعية**، الجزائر: دار الشهاب، 1998، ص28.

(2)رجاء وحيد دويدري، **البحث العلمي، أساسياته النظرية وممارساته العملية**، دمشق:دار الفكر، 2000، ص151.

(3)خير الدين علي عويس، **دليل البحث العلمي**، ط1،مصر: دار الفكر العربي، 1997، ص181

وعلى حدّ تعبير "فان دالان" Van Dalen يبقى المنهج التاريخي علميا وضروريا لدراسة نوع من الحوادث، وما دام الباحث يبحث عن الحقيقة فلا بدّ أن ينتهج المنهج التاريخي في سبيل الوصول إلى الحقائق التاريخية.[1]

وبالتالي فالمنهج التاريخي هو السبيل العلمي الموضوعي لتحرّي المادة التاريخية وتوثيقها وهو أمر تستدعيه الدراسة في جانبها التحليلي كما أسلفنا الذكر.

المقاربة المعتمدة:

يقتضي التحليل السيميائي لأي نسق تحديد رواق التحليل، والذي يتمثل في تطبيق مقاربة سيميائية تتوافق وطبيعة النسق الدلالي موضوع الدراسة. وعلى الرغم من اطلاع الباحثة على عدد من المقاربات السيميائية التي عالجت الصورة الفنية والتي اتخذت صفة شبكة تحليل من مثل ما جاء به "جيرار دولودال" الذي وظف مقاربة "شارل ساندرس بورس" لتحليل لوحة "الجوكندا" [2]؛ وكذلك ما جاءت به المحللة السيميائية الكندية " فرديناند سان مارتان" Ferdinande Saint-Martin التي صاغت هي الأخرى شبكة تحليل للأعمال الفنية البصرية ترتكز فيها على ما يعرف بالسيميائية التوبولوجية Sémiologie Topologique وهي سيميائية رياضية تهتم بمدلولات العمل الفني من خلال التركيز على أبعاده الداخلية وعلاقتها بمحيطه الخارجي [3].

إلاّ أن الباحثة اختارت توظيف تكامل مقارباتي يرتكز بالدرجة الأولى على شبكة التحليل

---

(1)رجاء وحيد دويدري، المرجع السابق، ص181.

(2) أجيرار دولودال، **السيميائيات أو نظرية العلامات**، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط2، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع،2011، ص 145-150.

(3)Ferdinande Saint-Martin, **Sémiologie du langage visuel**, Sillery, Presses de l'Université du Québec.

المقترحة من قبل الباحث الفرنسي "لوران جيرفيرو" Laurent Gervereau* إضافة إلى تقسيم العلامات البصرية المقترح من قبل "مارتين جولي" والكل في شكل شبكة تحليل من اجتهاد الباحثة الخاص والمستلهمة من مقاربة سيمياء الكون "ليوري لوتمان"** والتي ترى الباحثة أنها متقاربة إلى حدّ كبير مع زاوية النظر الإسلامية للوجود والكون. وهذا ما سيتم توضيحه فيما يلي:

بداية، إن أي تحليل للصورة الثابتة بما فيها الصورة الفنية التشكيلية، يمرّ بمرحلتين أو خطوتين رئيستين: أولهما القراءة الوصفية الموضوعية وثانيهما القراءة العميقة التأويلية. هاتان المرحلتان يعرفان في التحليل السيميائي بمرحلتي التعيين والتضمين (Dénotation/ Connotation) اللتان جاءت بهما مقاربة السيميائي والناقد الأدبي الفرنسي "رولان بارت" الذي يعدّ أول من أسس للتحليل السيميائي للصورة الثابتة بوجه عام وللإشهارية بوجه خاص، وذلك استنادا لمبادئ البنيوية اللسانية التي جاء بها "دوسوسير" من ناحية، واعتمادا على مستويي الشكل/المضمون (exspretion/ contenu) الذين جاء بهما عالم اللسانيات الدانمركي"لويس هيليمسليف" من ناحية أخرى.(1)

وعرفت هاتان المرحلتان عند البلاغي "عبد القاهر الجرجاني" بمصطلح مستويي المعنى تحت مسمى " المعنى" و"معنى المعنى" هذا الأخير الذي لا يتأتّى إلاّ على مستوى البلاغة أي حين

---

*"لوران جيرفيرو" Laurent Gervereau : باحث وسيميائي فرنسي، رئيس معهد الصور وشبكة متاحف أوروبا، كما ترأس عدد من المتاحف، يقدم نفسه على أنه مختص في تحليل كافة أنواع الصور بما أنه يدير أبحاث دولية في تاريخ الفنون البصرية. وفي كتابه Voir, comprendre, analyser les images"قدم شبكة تحليل للصورة الفنية والصورة الثابتة بصفة عامة تجمع بين ثلاثة تخصصات : السيميائيات- التاريخ- الفن (أنظر: Laurent Gervereau, **Voir, comprendre, analyser les images**, 4em Ed, Paris : La Découverte

*يوري لوتمان Yuri L'Otman(1922-1993) أحد أبرز السيميائيين الروس، وأحد أقطاب سيميائيات الثقافة، من أبرز إسهاماته نظرية سيمياء الكون.(أنظر: يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، تر: عبد المجيد نوسي، ط1، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2011

(1)برنار توسان، المرجع السابق، ص45، 46.

توظف الكناية والاستعارة، حيث يشير "..إذا عرفت هذا في الكناية فالاستعارة في هذه القضية، وذلك أن موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف لسامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه من معنى اللفظ...وإذا عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن نقول المعنى ومعنى المعنى ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه من غير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(1)
وإن كان الجرجاني قد تحدث عن البلاغة اللسانية فالميكانيزم نفسه ينطبق على البلاغة البصرية في الصورة كما أوضحها "رولان بارت".

وانطلاقا من مقاربة هذا الأخير، انبثقت جلّ المقاربات السيميائية المحللة للأنساق غير اللسانية عموما وللصورة بشتى أنواعها بصفة خاصة. ومن بينها المقاربة التي اعتمدتها الدراسة، وهي مقاربة المحلل السيميائي المختص في مجال سيميائيات الصورة الفرنسي "رولان جيرفيرو" Laurent Gervereau الذي قدّم شبكة لتحليل الصورة الثابتة بوجه عام والصورة الفنية بشكل خاص. هذه الشبكة التي على الرغم من تشبثها بمستويي القراءة السيميائيين (التقرير والتضمين) إلاّ أنها حرصت على التفصيل فيهما مراعية السياق الخارج-النصي الذي وردت فيه الصورة إضافة إلى بنائها الداخلي. و"جيرفيرو" بهذا خرج من إطار سيميائية الدلالة إلى الإطار الأوسع لسيميائية الثقافة التي تهتم بالسياق الخارجي المحيط بالنص من أجل قراءة أدق وتأويل ينتهج المسار الأصح.

وقد اقترح "جيرفيرو" شبكته التحليلية على النحو التالي:(2)

1/الوصف: وهو مقسم إلى جانب تقني وآخر أسلوبي وثالث موضوعي. في الجانب التقني خصصه جيرفيرو للتعريف بصاحب الصورة، تاريخ إنتاجها، مكان تواجدها، شكلها... بينما

(1)عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: ياسين الأيوبي، لبنان: شركة أبناء شريف الأنصاري 2011، ص429.

(2)Laurent Gervereau ,Opcit, 2004, p89

خصص الجانب الأسلوبي لتناول عدد الألوان والمساحات التي تشغلها ودرجة هيمنتها إضافة إلى الأحجام والخطوط الرئيسية.في حين يتناول الجانب الموضوعي العنوان وعلاقته بالصورة مع جرد عام للعناصر المكونة للصورة من أجل الوصول إلى المعنى الأولي.

2/دراسة السياق: وفيه أولا السياق من الأعلى (من حيث المصدر) ويضم الوعاء التقني والتشكيلي الذي تنتمي إليه الصورة، إضافة إلى علاقة التاريخ الشخصي لصاحب الصورة بإنجازها. ثمّ من طلبها وما علاقة ذلك بالسياق التاريخي للمجتمع.

و ثانيا السياق من الأسفل (من حيث المتلقي)، وفيه نتناول مدى شهرة الصورة من عدمها مع التدعيم بالاستشهادات حول الأمر إن توفرت.

3/التأويل: وهي الدلالة البعدية التي يمكن الوصول إليها من خلال البحث عن التأويل المقدم من قبل مرسل الصورة بداية ثم ذاك التأويل المقدم من قبل المتلقين للعمل سواء المعاصرين أو اللاحقين. لنصل في مرحلة أخيرة إلى حوصلة تأويلية خاصة بنا وذلك وبناء على كل العناصر والخطوات السابقة.[1]

ولكن على الرغم من دقة التفاصيل التي تتسم بها شبكة تحليل "جيرفيرو" إلاّ أنها تفتقد لخصوصية المصطلح السيميائي، وهذا ما دفعنا للاستعانة بمقاربة أخرى لسدّ هذا النقص وهي مقاربة الناقدة السيميائية " مارتين جولي" Martine Joly التي صاغت مقاربتها في تحليل الصورة الثابتة باعتمادها على ما جاءت به مجموعة "مو" groupe µ من كون بلاغة الصورة تأخذ بعين الاعتبار التفاعلات الموجودة بين مختلف العلامات المكونة لها والتي تنقسم إلى علامات نسميها تشكيلية وأخرى نسميها أيقونية.[2]

(1) Laurent Gervereau, Opcit , p90.

(2)مجموعة مو، المرجع السابق، ص148.

وقد صاغت مقاربتها موضحة طبيعة كل صنف من العلامات المرئية على الشاكلة التالية:

-العلامات الأيقونية: هي ما يمكن أن نعرفها -على الرغم من الجدل القائم حول مفهومها-على أنها شكل من التمثيل أو إعادة إنتاج أو بناء وفق قواعد بصرية لعلامات يمكن من خلالها التعرف على أشياء من العالم .[1]

-العلامات التشكيلية: فهي المكونات التشكيلية التي تخترق العلامات الأيقونية وتصنف إلى أربعة تشكيلات:

-الألوان بكل أطيافها وقيمها وتأثيرها على مسألة الظلال والنور.

-الأشكال بعينها كدوائر ومربعات ومثلثات، وكذا الخطوط والنقاط والمساحات.

-الفضاء الذي يحوي المكونات الداخلية للصورة وأبعاده النسبية والموقع بالنسبة للإطار.

-الخامة والنسيج وطبيعة السطح.[2]

من جهة أخرى، وبالعودة إلى عنصر السياق الذي شغل حيزا كبيرا في مقاربة "جيرفيرو" فإنه يجد تأسيسه في المقاربة الرئيسية المعتمدة وهي مقاربة أحد رواد سيميائيات الثقافة السيميائي الروسي "يوري لوتمان" الذي جاء بمفهوم "سيمياء الكون" والتي استلهمها من مفهوم "الكون الحيوي" للفيزيائي الروسي "فيرناديسكي" والذي يرى أن الذات البشرية مثل الكائنات الحية عامة، لا تعدّ موضوعا في حدّ ذاتها مستقلا عن الكون، لذلك فإن الكون لا يعدّ مجرد فضاء فيزيائي يوجد خارج الذوات ولكنه الكون الذي تسبح داخله الكائنات والذي خارج حدوده لا تحمل الحياة ولا تمظهراتها أي معنى. وقياسا على هذا صاغ "لوتمان" مفهوم سيمياء الكون وعرّفه على أنه فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود ولاشتغال اللغات، هو فضاء سابق على اللغات وعلى كل فعل لإنتاج الخطاب، وتتسم سيمياء الكون بالإثنانية (الاتجاه البنيوي)

---

(2)Martine Joly, Op.cit, p112.

(3)Ibid, p 120.

واللاتناظر (تطابق الأجزاء مع الكل) كما يشكل مفهوم الحدود السمة النمطية لهذا الفضاء ذلك أن سيمياء الكون تتكون من مركز وهامش تفصل بينهما حدود وهي حدود تفصل بين الأحياء والأموات كما هي حدود اجتماعية، وطنية وعقائدية وغيرها. من هذا المنظور تمثل سيمياء الكون نموذجا يحدد شروط إنتاج وتبادل وتلقي المعرفة التي تتمظهر على شكل خطابات أدبية وجمالية ومؤسساتية وسياسية، هذه الشروط التي تقترن عامة بسيرورة كونية هي خرق الحدود بين الفضاءات والمجالات السيميوطيقية. فالعناصر المعرفية والتواصلية تتعارض وتتفاعل وتتحاور في هذا الكون السيميائي.[1]

وبالتالي ووفق هذا المفهوم تصبح دلالة العلامة داخل أي نص –بغض النظر عن طبيعته لسانيا كان أم لا– في تفاعل حيوي ليس فقط مع الدلالة العامة للداخل النصي ولكن أيضا مع تلك التي تبثها السياقات الخارج النصية التي تتعدى حدود الثقافة المحلية إلى الثقافة الكونية.

ولقد رأت الباحثة أن هذا المنظور السيميائي يكاد يتفق مع منظور العقيدة الإسلامية فيما يخص ذلك النظام الدقيق وتلك العلاقة الحيوية المتبادلة بين الإنسان والكون وخالق الكون سواء تعلق الأمر بالمادي المحسوس أو المعنوي المدرك.

نستدل على ما نقول من خلال آيات القرآن الكريم الكثيرة التي تدعو إلى تشغيل الآلية السيميائية من أجل قراءة المعيش الإنساني في إطار محيطه الكوني، فالقرآن يدعو البشر إلى وصل نظام حياتهم بالنظام الكوني حتى تستقيم معيشتهم، ولا يكون هذا إلاّ إذا اعترفوا أولا بأن موجد النظامين واحد، وأن النظامين هما في الحقيقة نظام واحد.

يقول تعالى في سورة النمل معقبا على فساد قوم لوط الذي أوجب العقاب:" **أمّن خلق السماوات والأرض وأنزل لكم من السماء ماء فأنبتنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا**

---

(1)يوري لوتمان، المرجع السابق، 2011، ص7، 8.

شجرها أإله مع الله بل هم قوم يعدلون، أمّن جعل الأرض قرارا وجعل خلالها أنهارا وجعل لها رواسي وجعل خلالها أنهارا وجعل بين البحرين حاجزا أإله مع الله بل أكثرهم لا يعلمون"[(1)]

لقد شرد آل لوط عليه السلام عن النظام الكلي وحاولوا إفساده فأبيدوا، ذلك أن الوجود البشري وجود غير مستقل عن الوجود الكوني وعلى الجميع أن يسير وفق القواعد التي تضمن بقاء هذا النظام ووحدته وتوازنه واستقراره.

هذه العلاقة المتينة بين حركة الإنسان وحركة الكون، تحدث عنها "يوري لوتمان" في نظريته "سيمياء الكون" مسقطا إيّاها على الأعمال الفنية فيقول: " الأنساق السيميوطيقية تجد نفسها في حالة من الانسياب المتواصل كما هو الشأن بالنسبة لقانون سيمياء الكون الذي يعد موضوعا للتغير في نفس الآن، وهو نفس الأمر الذي يحدث مع الأعمال الفنية".[(2)]

ثم هو يضيف في موضع لاحق مفسرا طبيعة هذه الحركة الانسيابية التي تشترك فيها الأنساق السيميوطيقة بما فيها الأعمال الفنية مع القانون الكوني " النصوص المبدعة باتفاق مع الزمن الدائري لا تعدّ...فالنص يتم تصوره بصفته نسقا يتكرر باستمرار وبطريقة متزامنة مع السيرورات **الدائرية** للطبيعة، أي مع توالي الفصول في السنة، وتعاقب الليل والنهار، ومع سير الرزنامة السماوية. الحياة الإنسانية لا تعد مثل مستقيم أفقي يذهب من الولادة إلى الموت، ولكن مثل دور يتكرر إلى مالا نهاية... فالنصوص الميثولوجية بسبب القوانين المكانية والطبولوجية الخاصة بها، أوضحت القوانين البنيوية للشكل الموحد: علائق تساو أقيمت بين ترتيب الأجرام السماوية ومختلف أجزاء الجسم البشري، بين توالي الفصول في غضون سنة وتسلسل حياة بشرية. النتيجة هي أننا أمام وضعية سيميوطيقية أولية كل رسالة فيها يجب أن تؤول وتترجم في حين أنها تتحول في كل مرة إلى مجموعة من الدلائل التي توحي إلى مدلولها بالانتقال من

(1)سورة النمل، الآيتن:60- 61.

(2)يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 85،86.

مستوى دلالي إلى آخر ما دام أن الكون المصغر للعالم الداخلي للكائن البشري يعدّ مطابقا للكون المكبر."[1]

هذه الحركة الدائرية جاءت هي الأخرى مطابقة لما ورد في القرآن الكريم من حديث عن حركة الكون وانسجامه مع حركة ما يحويه من مخلوقات لقوله تعالى:" **وكلٌّ في فلك يسبحون**"[2] أي أن جميع الموجودات التي تؤثث هذا الفضاء بما فيها الإنسان تشترك في فضاء واحد وفي أداء حركة واحدة هي الطواف حول محور دائري، فقد جاء في التفسير الكبير "لفخر الدين الرازي" ما مفاده:"**إن كل كوكب في السماء سيار في الفلك، والفلك هو الجسم المستدير أو السطح المستدير أو الدائرة، لأن أهل اللغة اتفقوا على أن فلكة المغزل سميت فلكة لاستدارتها. و لكل كوكب فلك فبعضها يمر في دائرة وبعضها في دائرة أخرى**".[3]

أمّا يسبحون فصريح الدلالة على حركة ودوران النجوم والكواكب في أفلاكها وسبلها المنظمة الدقيقة، لأن السبح هو المرّ السريع في الماء أو الهواء.[4]

فالأرض تدور –بما فيها من مخلوقات– حول نفسها وحول الشمس، وكذلك تفعل الكواكب والشموس، والمجرات...بل، وكذلك تفعل الإلكترونات وهي تطوف حول النواة في الذرة، والدم الدائر في جسم الإنسان. وعليه، فليس من العبث أن يشرّع طواف الحجيج حول الكعبة، وأن تصلّى الصلوات الخمس في كل يوم وفي نفس الوقت بشكل متواتر حلقي، وكذلك الصوم رمضان في كل سنة. إنه النظام الحلقي الدقيق الواحد الذي يفرض قانونه في كل مرة على الموجود المادي واللاّمادي على حدّ سواء.
يقول "جمال البدري" إن الدائرة هي أصل النشأة الكونية، فالكون الكبير إلى جزيئات الذرة

(1)المرجع نفسه، ص86–90 بتصرف.

(2)سورة الأنبياء، الآية33.

(3)مروان وحيد شعبان التفتنازي، **الإعجاز القرآني في ضوء الاكتشاف العلمي الحديث، دراسة تاريخية وتطبيقات معاصرة** ط1، لبنان: دارالمعرفة، 2006، ص257.

(4)المرجع نفسه، ص256.

الصغيرة دائرة حول محور خارجي أو حول مادتها. والدائرة بمفهومها الرياضي: هي منحى مغلق يبتدئ بنقطة معينة ويعود للنقطة نفسها وهذا ما يتطابق مع دورة الخلق والحياة مصداق قوله تعالى: **"منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى"** (1)

والدائرة فيها معنى العبادة، أي الدوران حول محور أساسي مركزي مقدس يضبط موقعها العام وموضعها الخاص ضمن هذا الموقع كما يضبط حركتها بمسافات متساوية(الوحدانية) مما يساعد على الحركة المنتظمة (العدل الشامل) ضمن حركة الأجرام السماوية الأخرى. ومن الملاحظات أنّ للدائرة 360 درجة، وللسنة الزمنية وهي نتاج حركة الأرض والشمس والقمر 360 يوما، ومن هنا فإن الدائرة أساس الزمن. ثم إن القرآن أصل في اللوح المحفوظ وجب أن يكون قائما على أساس التناسق العام الموجود في الكون والحياة، وهو التناسق الدائري، وبذلك يكون قانون القرآن متطابقا مع قانون ومنطق الكون والحياة.(2)

وليس من العبث إذن، والنظام الكلي بهذه الدقة أن يتألف القرآن من آيات (علامات لسانية) تدعو بإلحاح إلى قراءة الآيات الكونية (العلامات غير اللغوية). وفي هذا السياق يضيف "نصر حامد أبو زيد": إن القارئ المسلم للقرآن يتمثل تلك العلامات/ الآيات دون التوقف عند العلامة ذاتها، بل ينتقل مباشرة من العلامة إلى ما تدل عليه من معقول سواء كانت تلك العلامات وصفا للعالم بكل تفاصيله من السماء إلى الأرض وما بينهما من إنسان وحيوان ونبات وجماد أو كانت تلك العلامات قصص الذين خلوا من قبل بما يتضمنه من قصص الأنبياء وتاريخ الوحي.

لكن مفهوم العلامة في القرآن الكريم يتجاوز حدود الكون والتاريخ، إذ يشير الدال "آية" إلى كل ذلك بالإضافة إلى إشارته إلى وحدات النص القرآني وإلى الحدود والأحكام الشرعية

---

(1)سورة طه آية 55.

(2)جمال البدري، **هندسة القرآن، دراسة فكرية جديدة في تحليل النص**، ط2، سورية: الأوائل للنشر والتوزيع، 2006 ص45،44.

التي أتى بها النص من جهة أخرى. ومعنى ذلك أن نظام العلامات في النص متعدد تعددا يستوعب نظام اللغة في بنيته. وفي هذا الاستيعاب الناتج عن الدمج بين النص والأحكام والعالم يتم استيعاب القارئ استيعابا تاما في إطار مرجعية واحدة ووحيدة هي النص القرآني ذاته. وهكذا تتمحي الفروق بين القراءة والتأمل، وبين الفهم والتعبد انمحاء ما بين العالم والنص. ومن حق المسلم في إطار عملية الاستيعاب والدمج تلك أن يرى الوجود كلاما غير ملفوظ: **"قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا"**[(1)]

ومن حق القارئ المسلم كذلك أن يرى القرآن الكريم وجودا تاما مكتفيا بذاته، تغنيه قراءته عن قراءة كل ما عداه **" ولقد صرفنا للناس في هذا القرآن من كل مثل"**[(2)]

فالنص القرآني يحوّل العالم كله إلى مجموعة من العلامات الموحدة الدلالة أو ذات البؤرة الدلالية الواحدة.[(3)]

إذن المبدأ الدائري، الحلقي هو مبدأ بني عليه الكون و أقرّه القرآن الكريم وأثبته العلم الحديث فهو مبدأ يقوم على فكرة التكامل و الاحتواء والنظام، إذ كل حلقة تكمّل الأخرى وتتواصل معها في سيرورة لا متناهية من التأثير والتأثر، و كلّما توسعت دائرة مدارك الإنسان (الذي هو محور هذه الحلقات) كلّما حاز معرفة أكبر، و كلّما اقترب من الحقيقة أكثر فأكثر. إنها سنّة كونية يسير قانونها على كلّ جوانب الحياة دون استثناء. و بناء عليه تستخلص الباحثة، أن أيّ بحث أو تحليل سيميائي لا بد أن ينطلق من هذا المنظور للإنسان وللوجود، فهو سيرسم له المسار الذي عليه إتباعه من أجل الوصول إلى الحقيقة ... أيّة حقيقة .

وخطوات هذا المسار تبدأ من منطلق النظر إلى العلامة كحلقة صغيرة لها معناها ولكنه

---

(1)سورة الكهف، الآية109.

(2)سورة الإسراء، الآية89.

(3) نصر حامد أبو زيد، **النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة**، ط5، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006، ص219.

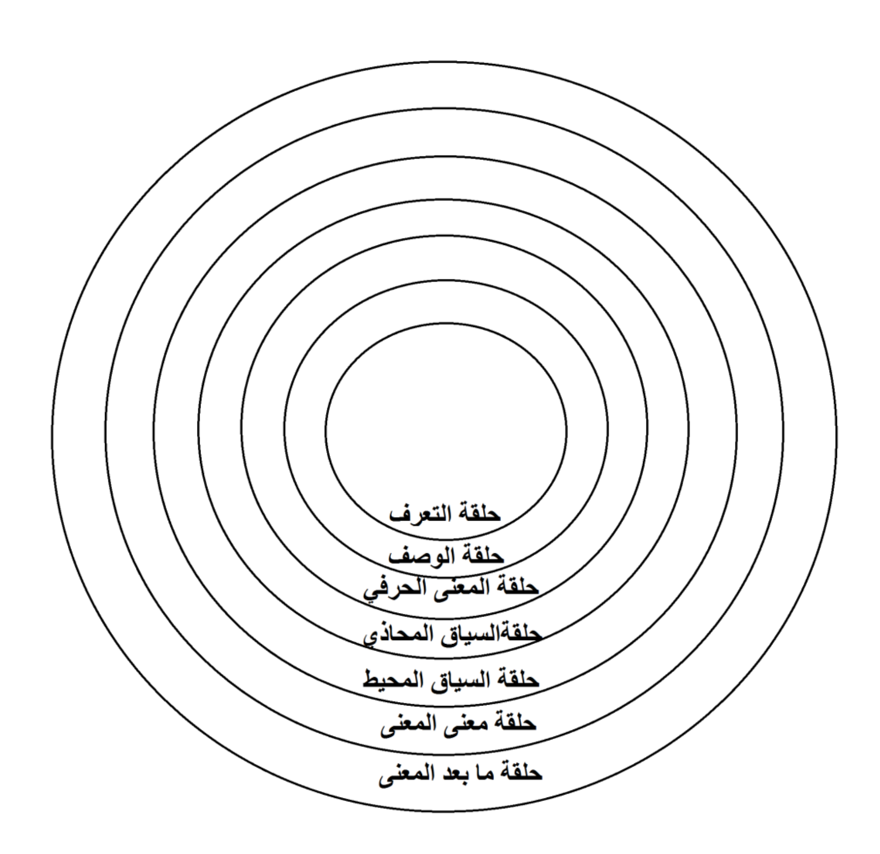
معنا بسيط وحرفي، لا تتكشف أبعاده إلاّ إذا ما عرفت طبيعة الحلقة الموالية التي تحوي تلك العلامة. وهكذا كلما أدركنا طبيعة عدد أكبر من الحلقات و فهمنا ميكانيزمات العلاقات التي تربطها مع بعضها البعض، كلما اقتربنا من الفهم الشمولي لمعنى العلامة محلّ الدرس والتحليل، و بالعكس كلّما ضاقت معرفتنا بالحلقات تقلّص حيّز فهمنا وانكمش المعنى متقوقعا حول حرفيته.

لنأخذ كمثال علامة ما في نص ما، إن مجرد إدراكنا لهذه العلامة يقودنا مباشرة إلى تعريفها القاموسي، و هذا ما ينعت بالمعنى الحرفي، و لكننا إذا ما ربطنا العلامة بالحلقة التي تحويها- ونقصد النص- فهنا نكون أمام معنى أوسع ولّدته طبيعة العلامات الأخرى التي تشكل بنية النص، و موقع علامتنا منها و الدور الذي تلعبه وسط هذا الكل الشاغل لحيّز النص.

ثمّ إنه لو بحثنا عن تفاصيل أخرى خارج إطار النص، عن من أنتجه؟ و من استقبله؟ وكيف نشر؟ و لماذا نشر؟ وأيّ تأثير أحدثه بعد نشره؟ نكون قد انتقلنا إلى حلقة أوسع واستطعنا أن نعطي معنا أدق و أعمق لعلامتنا، لأننا نمتلك معلومات أكبر عنها بمجرد أننا تعرفنا على ظروف إنتاج النص الذي هي جزء من مجموعه.

ولو تخطينا حدود حلقة أكثر اتساعا، و تساءلنا عن ملابسات وأبعاد السياق التاريخي والجغرافي الذي أحاط بعملية إنتاج النص، حينها سنكون قادرين على إعطاء مدلول أكثر عمقا و أكثر مصداقية وقربا من الحقيقة؛ حقيقة وجود العلامة، في ذلك النص تحديدا. وحينها أيضا - و من غير جدال- نكون قد تخطينا بأشواط بعيدة المعنى السطحي ودخلنا في مجال معنى المعنى. ثم لو تخطينا حاجز هذه المرحلة و بحثنا عن أصول هذه العلاقة التي ربطت بين العلامة و معنياها الحرفي و البلاغي معا، ولكن هذه المرة خارج حدود الثقافة والإيديولوجيا و الزمكان، فيما يمكن أن ينتمي للتجربة البشرية عامة والحضارة الإنسانية بشكلها الشمولي، فحتما نكون هنا أمام تداعيات و تفريعات تكاد تكون لا متناهية للمعنى، وفي هذه المرحلة نكون قد ولجنا مجال ما وراء المعنى، و هذه هي غاية أيّ بحث سيميائي، مع ضرورة

الإقرار بأنه لا يمكن نظريا إعلان نهاية لحلقات المعنى إلاّ إذا انتهينا إلى بداية كلّ شيء، أي إلى أصل الوجود في حدّ ذاته أي العودة مجددا إلى نقطة البداية بما أن حركة الوجود دائرية في حدّ ذاتها . و هذا ما يوضّحه الشكل التالي:



الشكل(1): حلقات التحليل السيميائي

إذن وبناء على ما سبق بإمكاننا صياغة شبكة تحليل صالحة لأي نص، غير أن خصوصية هذا التحليل تتمايز من حيث اختلاف طبيعة العلامات التي يحتويها، وكما أسلفنا الذكر سنستند في ذلك إلى مجمل ما اطلعنا عليه و أوردناه في بداية عرضنا للمقاربة المعتمدة من مقاربات لكبار المنظرين السيميائيين، و هذا على الشاكلة التالية:

1-حلقة التعرف

2-حلقة الوصف

3-حلقة المعنى الحرفي

4-حلقة السياق المحاذي

5-حلقة السياق المحيط

6-حلقة معنى المعنى

7-حلقة ما وراء المعنى

و سنبدأ بتوضيح حلقات هذه الشبكة الواحدة تلوى الأخرى، مع إسقاطها على موضوع دراستنا وهي الصورة الفنية الثابتة، على الرغم من أن هذه الشبكة بإمكانها أن تطبق في التحليل السيميائي لأي نص كما أسلفنا الذكر، على شرط احترام طبيعة العلامات التي يحتويها كنسق تعبيري دال :

1-حلقة التعرف:

إنّ أوّل خطوة يقوم بها أيّ انسان في مواجهة ما يحيط به هي التعرف المبدئي على الأشياء و الأشخاص، لذلك فأوّل سؤال يطرح عادة هو: ما هذا؟ أو من هذا؟ لذلك علينا أن ننطلق في أيّ تحليل سيميائي من هذا التساؤل و نجيب عنه.

و في حالة تحليلنا للصورة الفنية فسؤالنا سيكون عن : ما اسم هذه اللوحة ؟ و من أنجزها؟ ومتى كان ذلك؟ ما شكلها و أبعادها؟ و بأي تقنية رسمت؟ وأين شاهدناها؟

هذه المعلومات الأولية درج دارسو الفن على سردها، و هي في شبكة تحليل " لوران جيرفيرو" وضعت تحت عنوان "الوصف التقني".[1]

2-حلقة الوصف:

هذه المرحلة هي مرحلة سيمائية بامتياز، ذلك أننا سنصف فيها محتويات اللوحة/النص ولكن وصفا يحترم طبيعة العلامات التي تشكل بنيتها، و في حالتنا نحن، فإننا أمام لغة أو نسق بصري، و هو يحوي علامات من طبيعتين مختلفتين، حسب ما توصلت إليه "مجموعة مو" (Groupe µ) و أكّدت عليه " مارتين جولي"، وبالتالي فوصفنا سينقسم على مجموعتين:

-**مجموعة** "**العلامات التشكيلية**" و هي علامات خاصة بطبيعة النسق في حدّ ذاته، أو بتعبير آخر، طبيعة المادة التعبيرية الموظفة، و قد رأينا مع "مارتين جولي" أن هذه المجموعة تضمّ الألوان، و الخطوط الرئيسية و الأشكال الهندسية، فضاء الصورة و نسبية التمثيلات الواردة فيها مقارنة من حيث الصغر و الكبر، أو من حيث موقعها من الإطار فوق أو تحت، يمين أو يسار، قريب أو بعيد.

و كذلك طبيعة الحامل و مادة الألوان.[2]

-**مجموعة** "**العلامات الأيقونية**" و هي كلّ التمثيلات المصورة، و التي يمكن أن نتعرف عليها من خلال أوجه الشبه بينها و بين ما ندركه من أشياء و مظاهر في الواقع.

-**الرسالة الألسنية** و هي الكتابة الأبجدية أو الكلمات التي ترد في الصورة، سواء تلك

---

(1)Laurent Gervereau, op,cit,p89.

(2)Martine Joly, op.cit, p112.

التي تنغمس داخل نسيجها مع باقي أصناف العلامات الأخرى، أو تلك التي تنحصر في زاوية خاصة كالعنوان. [1]

3-حلقة المعنى الحرفي:

وهو المعنى الأولي الذي نخرج به من ربط جميع عناصر اللوحة مع بعضها البعض، والذي يشكّل موضوعها العام الأساسي أو المعجمي، و فيه التأكيد على ربط العلامات البصرية مع العلامات اللغوية وعلى رأسها العنوان.[2]

4-حلقة السياق المحاذي:

و فيها نربط الصورة بالظروف المباشرة التي أحاطت بإنتاجها ، و هي حلقة مقتبسة ممّا أسماه "جيرفيرو" السياق، غير أنها ستستثني منه جزئية معيّنة.

فجيرفيرو قسّم سياقه إلى سياق المنبع، الذي خصصه للأسلوب الفني الموظّف و التاريخ الشخصي للفنان صاحب اللوحة، و من طلب إنتاج هذه اللوحة، و ما العلاقة مع المجتمع المعاصر لها. و ذكر أيضا سياق المصبّ، و فيه تساءل جيرفيرو عن درجة انتشار اللوحة وشهرتها من عدمها، و ما هي أهم الشهادات التي وردت بهذا الشأن.[3]

و يمكننا نحن أن نورد في هذه الحلقة الرابعة العناصر التالية:

أ-التاريخ الشخصي لصاحب اللوحة و علاقته برسمها.

ب-الأسلوب الفني الموظف.

ج-جمهور المتلقين لهذه اللوحة.

---

(1)Martine Joly, op.cit, p148.

(2)Larent Gervereau, op.cit, p89.

(3)Ibid,p89.

د–مدى انتشار اللوحة و شهرتها، و دليلنا على ذلك.

5–السياق المحيط:

في هذه المرحلة بإمكاننا الحديث عن طبيعة المجتمع المعاصر ، وذلك من خلال التطرق للسياقات الجغرافية و التاريخية التي أحاطت بظروف إنتاجها، وهو تأجيل للعنصر الذي أورده "جيرفيرو" في خطوة سياق المنبع .[1]

6–حلقة معنى المعنى:

إن مرورنا على كل ما سبق سيفتح أعيننا على الشيفرات التاريخية و الدينية و الثقافية وغيرها التي تحضنها اللوحة.... و بفكّنا لمثل هذه الشيفرات استنادا للمرحلة السابقة، نكون قادرين على استخلاص المعنى البلاغي للوحة بعد أن كنا قد جمعنا شتات أبعاده، و هي المرحلة التي أسماها بارت المرحلة التضمينية، و قد فضلنا مصطلح معنى المعنى الذي جاء به "عبد القاهر الجرجاني"[2] في إشارة منّا لأسبقية الدراسات البلاغية العربية على نظيراتها الغربية من جهة ومن جهة أخرى لبلاغة المصطلح لغويا –على الأقل بناء على أصله العربي–.

–حلقة ما بعد المعنى:

في هذه المرحلة سنخرج بالمعنى إلى آفاق أوسع تذوب فيها الحدود إلى درجة الهلامية حيث نكون أمام التجربة البشرية بصفتها الشمولية باحثين عن الأصول الأولى – المعروفة– للمعنى و مبدأ العلاقة التي تربطه بظاهر العلامة، و الحقيقة أن هذه المرحلة تتطلب من الباحث مجهودا مضاعفا في التقصيّ، لأنه سيخرج من نطاق الثقافة و الإيديولوجيا التي أحاطت بإنتاج اللوحة، إلى نطاق الثقافة و الحضارة البشرية ككل في أصولها الأولى أين تضيق الفوارق

---

(1) Larent Gervereau, op.cit, p89.

(2)عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق429ص .

وتنحصر الحواجز لنتحدث عن الإنسان و تجربته في هذا الوجود، و التي توارثتها الأجيال في كل صقع من أصقاع المعمورة دونما كبير تحوير و اختلاف، وفق ما جاءت به مقاربة يوري لوتمان.[1]

و المفروض أن تداعيات المعنى التي نكون بصددها في هذه المرحلة تقودنا إلى مفهوم السيميوز الذي جاء به " بورس" والذي يعني سيرورة توالد المعنى اللّامتناهية –على الأقل نظريا– لذلك ستبقى هذه المرحلة مفتوحة و قابلة للتوالد. حيث أن حدود هذا التوالد ترتبط قصرا بالإحاطة علما بكل شيء، و هذا ما لا يمكن أن يتاح لأي بشري. و عليه تبقى رحلة البحث والتحليل السيميائي منقوصة و غير مكتملة ما لم تردّ إلى أصل حقيقة الأشياء ومعانيها التي لا يعلمها إلاّ موجدها أول الأمر و الشاهد على خلقها و نشأتها الأولى.

مجتمع الدراسة: إن مجتمع البحث في لغة العلوم الانسانية هو مجموعة منتهية أو غير منتهية من العناصر المحددة مسبقا والتي ترتكز عليها الملاحظات. وأيا كانت مجموعة البحث، فإنها لا تعرف إلاّ بمقياس يجعل بطريقة ما العناصر التي ستمثلها ذات خاصية مشتركة أو ذات طبيعة واحدة والتي يجري عليها البحث أو التقصي.[2]

كما يعرف على أنه المجتمع الأكبر أو مجموع المفردات التي يستهدف الباحث دراستها لتحقيق نتائج الدراسة، ويمثل هذا المجتمع الكل أو المجموع الأكبر للمجتمع المستهدف، الذي يهدف الباحث دراسته، ويتم تعميم نتائج الدراسة على مفرداته، إلاّ أنه يصعب الوصول إلى هذا المجتمع لضخامته، فيتم التركيز على المجتمع المتاح أو الممكن الوصول إليه والاقتراب منه لجمع البيانات والذي يعتبر عادة جزءا ممثلا للمجتمع المستهدف ويلبي حاجات الدراسة

---

(1)يوري لوتمان، المرجع السابق، ص15.

(2)موريس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبات عملية**، تر: بو زيد صحراوي وآخرون، الجزائر: دار القصبة للنشر، 2004، ص298.

وأهدافها وتختار منه عينة البحث.[1]

وعليه يكون مجتمع هذه الدراسة هو كل الصور و اللوحات الفنية التشكيلية التي أنجزت طيلة تاريخ الحضارة الإسلامية و في مختلف أمصارها بداية من العصر الأموي في نهاية القرن السابع للميلاد إلى العصر الحديث ، و يشمل كل ما أنجز من فن زخرفة و خط وتصوير سواء ما تعلق منه بالعمارة أو الكتب أو اللوحات المنفردة.

عيّنة الدراسة: تعرّف العينة بأنها مجموعة فرعية من عناصر مجتمع بحث معين.[2]

كما تعرّف على أنها جزء من الظاهرة الواسعة للماصدق، والمعبرة عنه كله، وتستخدم كأساس لتقدير الكل الذي يصعب أو يستحيل دراسته بصورة كلية لأسباب تتعلق بواقع الظاهرة أو بالكلفة أو الوقت، بحيث يمكن تعميم نتائج دراسة العينة على الظاهرة كلها.[3]

ولقد اطلعت الباحثة على عدد من الصور المتعلقة بموضوع الدراسة، واختارت منها ما تيسر لها حيازتها والتوثيق لها، فتمّ تحديد عينة **قصدية**، وهي التي يعرفها أحمد بن مرسلي على أنها العينة التي يقوم فيها الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكمية لا مجال فيها للصدفة بل يقوم هو شخصيا باقتناء المفردات الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات.[4] هذه العينة القصدية اختيرت وفقا لمحددات ذات بعد فني متعلقة بالدرجة الأولى بنوع الفن التشكيلي من حيث موضوعه بحيث تنقسم الصور الفنية الإسلامية إلى خمسة مواضيع أساسية وبناء على هذه المواضيع تم تحديد مفردات العينة كالتالي:

(1)محمد عبد الحميد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**،ط1،القاهرة:عالم الكتب،200، ص130.

(2)موريس أنجرس، المرجع السابق، ص301.

(3)صلاح الدين شروخ، **منهجية البحث العلمي للجامعيين**، الجزائر: دار العلوم للنشر والتوزيع،2003،ص23.

(4)أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، ط2، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،2005،ص197

-أنموذج التحليل (1):مصورة تمثل فن التصوير، وهي فسيفساء أرضية بقصر "هشام بن عبد الملك" الموجود ببادية الشام، وتعود إلى العصر الأموي.

-أنموذج التحليل (2): مصورة تمثل فن الزخرفة النباتية، وهي زخرفة جدارية فسيفسائية بمسجد قرطبة تعود إلى فترة الخلافة الأموية بالأندلس.

-أنموذج التحليل (3): مصورة تمثل فن الزخرفة الهندسية، وهي زخرفة جدارية بقصر الحمراء تعود إلى أواخر الحكم الإسلامي في الأندلس، وهي تنسب إلى فترة حكم بني الأحمر بغرناطة.

-أنموذج التحليل (4): مصورة تمثل فن الزخرفة الخطية ، وهي زخرفة جصية بقصر الحمراء بغرناطة. تعود هي الأخرى إلى فترة حكم دويلة بني الأحمر بالأندلس.

-أنموذج التحليل (5): مصورة تمثل فن التصوير المصغر، وهي لوحة منمنمة تعود إلى العصر الحديث ، و تنسب إلى صاحبها " محمد راسم" الجزائري.

-الدراسات السابقة:

بيّن العمل المكتبي الذي قمنا به أن هناك عدد قليل من الدراسات الأكاديمية ذات الصلة بالبحث الذي نحن بصدد إنجازه، و على هذا الأساس تمّ اختيار الدراسات التالية:

الدراسة الأولى: و هي أطروحة دكتوراه منشورة لصاحبها "عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي" و الموسومة ب"**الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية و الرؤية المعاصرة- دراسة مقارنة**" تحت إشراف " ماهود أحمد" كلية الفنون الجميلة جامعة بابل، العراق. غير أن تاريخ مناقشة هذه الأطروحة مجهول بالنسبة للباحثة، وما يعرف هو تاريخ نشرها على شكل كتاب من قبل دار دروب للنشر و التوزيع بعمان الأردن وكان ذلك سنة2011 بالنسبة للطبعة الأولى.[1]

(1) عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي، **الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية و الرؤية المعاصرة- دراسة مقارنة**،ط1 الأردن: دار دروب للنشر و التوزيع ،2011.

هذه الأطروحة التي سوف نقوم بالتقديم لها و استعراض أهم محاورها و نتائجها، كما نعمل على نقدها من خلال إبراز أوجه القوة و القصور فيها، لنصل في نهاية المطاف لتحديد أهم الأفكار التي تتقاطع أو تختلف مع تصورنا.

و لقد انطلق الباحث من مشكلة بحثية أثارت التساؤلين التاليين:

هل أحدث أسلوب التجريد الخالص في التصوير الإسلامي متغيرات فكرية و جماليةفي التصوير المعاصر؟ و ما المتغيرات؟

-هل يمكن تحديد معالم جديدة للتجريدات التصويرية الإسلامية من خلال الرؤية المعاصرة لمفهوم التجريد الخالص؟

و تبرز أهمية هذا البحث، حسب الباحث في كونه يلقي الضوء على تجربة التجريد الخالص في التصوير الإسلامي و الرسم المعاصر، و بيان العوامل التي أسهمت في تكوين هذه التجربة وتثبيت أوجه الاختلاف و الالتقاء، و تثبت وجهة النظر التي تشير إلى أن التجريد الخالص في الفن الإسلامي كان قمة شامخة مثلما هوالآن في الفن المعاصر.

وإلى جانب ذلك فهو يلقي الضوء على ظاهرة توظيف التجريد الخالص في الفن الإسلامي والرسم المعاصر من خلال:

-الكشف عن العوامل التي أدت إلى هذا التوظيف.

-التغيرات الفلسفية و الفكرية و الجمالية التي انبثقت من خلال ذلك التوظيف.

-كذلك يكشف عمّا إذا كان الاهتمام باتجاه التصوير الإسلامي نحو التجريد الخالص وتوظيفه سببا وراء ظهور الرسم التجريدي المعاصر.

قسّم الباحث دراسته إلى أربعة فصول: الفصل الأول وهو الجانب المنهجي تطرق فيه إلى مشكلة البحث و أهميته ، و نوع الدراسة و التعريف بالمصطلحات الواردة في البحث أمّا

الفصل الثاني فهو نظري قسّمه الباحث إلى أربعة مباحث، حيث تطرّق في المبحث الأول لظاهرة التجريد الخالص في فن الرسم، أمّا المبحث الثاني فتناول فيه التجريد في الرسم الإسلامي، في حين خصص المبحث الثالث للحديث عن الرسم التجريدي المعاصر، أمّا بالنسبة للمبحث الرابع فقد فكان عن المبادئ الأساسية للرسم التجريدي بين الفن الإسلامي والفن المعاصر.

بينما الجانب التطبيقي فقد اندرج في الفصل الثالث حيث حلل الباحث مفردات عينة الدراسة والتي تمثلت في مجموعة من اللوحات و الصور التجريدية التي تنتمي إلى الفن الإسلامي وأخرى إلى الفن الغربي المعاصر. عينة الدراسة هذه تكونت من عشر مفردات، بحيث شملت خمسة منها ما يتعلق بالتجريدات التصويرية الإسلامية، فيما شمل القسم الآخر منها ما يتعلق بالتجريدات الغربية المعاصرة.

و لقد توصل الباحث إلى جملة من النتائج ضمّنها في الفصل الرابع من دراسته نورد أهمها:

-إن الرسم التجريدي يكتسب أصالته و حيويته، كلما اقترن بالقيم الجمالية الروحية التي أصبحت تأويلا للجمال الإلاهي الوجداني عند الفنان المسلم، و تأويلا لمفهوم الفكرة واللاّشعور عند التجريدي الغربي.

-أوجد المؤلف تطابقا بين الأسس النظرية الخاصة بالتجريدات الإسلامية و المعاصرة وبين مظاهر التفكير العلمي و الفلسفي و الجمالي الصوفي.

-مفهوم الوحدة في التجريدات الإسلامية يستند إلى وحدانية العقيدة و مبدأ الحرية في التفكير الإسلامي، في حين أن تعدد الأساليب التجريدية الغربية المعاصرة، يكشف عن تعدد المظاهر الروحية، و يدلل على فشل الغرب الذي أعلن عن موت الإله في ترسيخ عقيدة جماعية روحية، فضلا عن غموض مفهوم الحرية لديهم.

-استغل التجريدي المسلم الجمال الكوني المطلق كوسيلة للارتقاء إلى الجمال الروحي الإلاهي. أمّا التجريدي الغربي المعاصر فاستغل الجمال العادي للوصول إلى الجمال الكوني الروحي الذاتي.

-الجمال التصويري الإسلامي يبدأ من الداخل و يتجه نحو الخارج، و مبعثه انفعال سابق، يتصاعد أثناء إفناء عالم الشهادة و حشد الأخيلة التكوينية التصويرية و تنظيمها، في حين أن التجريد الغربي يسعى للوصول إلى الطبيعة اللامتغيرة لأشكال الحياة و الأشياء من أجل بلوغ الحقيقة الروحية في المادة، و التي تشكل له الواقع الجمالي الخالص.

إنّ هذه الأطروحة حاولت تقديم الرسم التجريدي كتجربة إبداعية في الفن الإسلامي وعملت على مقارنتها بالفن التجريدي الغربي المعاصر و ذلك من حيث المنطلقات الفكرية العقائدية والفلسفية لكليهما، وقد استطاعت أن تقدّم تحليلا معمقا لعينة الدراسة يستند على خلفية نظرية ثرية خصصها الباحث لعرض المنطلقات الفكرية التي بني عليها هذا الفن في كلتا الحضارتين الإسلامية و الغربية كلّ على حدة. وهذا في حدّ ذاته يعتبر إنجازا علميا جديرا بالاهتمام خاصة كونه دراسة مقارنة، غير أن ما يعاب على هذا العمل هو ضعفه من الناحية المنهجية حيث لمسنا شحّا واضحا في كل ما يتعلق بتوضيح المنهج المتبع وكيفية تطبيقه، و لعلّ هذا يعزى بالدرجة الأولى إلى تباين الطروحات و المدارس في علم المنهجية من جهة، و كذا الاختلافات الموضوعية التي تفرضها طبيعة كلّ علم أو تخصص، من جهة أخرى.

و لكن هذا لا ينقص من أهمية التحليل الفني المقارن الذي جاءت به الأطروحة، إذ حاولنا الاستفادة منه في الجانب التطبيقي من دراستنا بقدر ما تسمح به مقاربتنا، حيث أن تحليلنا هو سيميائي بالدرجة الأولى و هو لا يقتصر على الفن التجريدي وحده، بل و الفن التمثيلي المحاكي كذلك ، أمّا تحليل هذه الدراسة فهو فني محض على الرغم من كونه سعى إلى إبراز الخلفيات الفكرية في عناصر اللوحات و التصاميم في كلّ مرة، و هذه هي نقطة التقاطع الرئيسية بين دراستينا، إذ أنّ التحليل السيميائي يسعى إلى البحث عن المعنى البلاغي في

العمل الفني، و هذا السعي لا يمكن له الوصول إلى غايته إلاّ من خلال استنطاق الخلفيات الاجتماعية و الثقافية و الفكرية التي كانت محور موضوع هذا العمل ومن هذا الباب اكتسب أهميته بالنسبة لبحثنا.

الدراسة الثانية: هي الأخرى أطروحة دكتوراه منشورة لصاحبها " بلاسم محمد" تحت عنوان "**الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم**" وقد نشر المؤلف دار مجدلاوي بالأردن سنة 2008.[1]

انطلق الباحث في مقدمته من فكرة أن تاريخ النقد الفني كان شديد الاشتغال بإطار العمل الفني أي بمحيطه بدل الاشتغال بالعمل الفني ذاته، إلى أن حدثت في السنوات الأخيرة ردة فعل سليمة –على حسب قوله– تقر بأن دراسة الفن يجب أن ترتكز أولا على الأعمال الفنية ذاتها فظهر منهج شرح النصوص في فرنسا، والتحليل الشكلي في ألمانيا، وكذلك الحركة الألمعية للشكلانيين الروس وأتباعهم في مدرسة براغ، أما في إنجلترا فتم التركيز على النقد البنيوي والسيميائي والتداوليات والتلقي.

وعلى هذا الأساس اختار الباحث أن يكون موضوع الدراسة في إطار علم العلامات (السيميائية) الذي يمثل بمناهجه اتجاهات بحث يمكن أن تقود إلى أبعاد جديدة داخل المنتج الفني، كما يرى أن الأهمية المميزة للسيمياء إنها لدى تطبيقاتها على حقل ما، لا تتوقف عند تفكيك بنيته، ولكنها عندما تكشف مدلولاته تغير علاقته بالوعي وتضفي على مظهر الخطاب عمقا استراتيجيا جديدا.

وقد أشار الباحث من جهة أخرى فيما يمكن إدراجه ضمن صعوبات الدراسة، أنه على الرغم من أن السيمياء خاضت على المستوى العالمي تجارب واسعة في شتى ميادين العلوم الإنسانية

---

(1)بلاسم محمد، **الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم**، ط1، الأردن: دار مجدلاوي، 2008.[1]

وخصوصا في مجال الشعر والرواية إلاّ أن اهتمامها بالفن التشكيلي ظل محدودا إلاّ من انفعالات بسيطة – على حدّ تعبيره– . أما فيما يخص الاشتغال بهذا العلم في العالم العربي فإن معظم الجهود تركزت على سيمياء النصوص اللغوية، وكذلك حول السيمياء النظرية، أما الدراسات على الأنساق غير اللفظية فهي نادرة، وقد ظل الرسم بعيدا والتهيب من دراسته على أساس سيميائي واضحا من خلال خلو المكتبة العربية من دراسة متخصصة في ميدان التشكيل.

هذه الندرة دفعت الباحث للتصدي لهذا الموضوع حتى يكون بداية لدراسة فن الرسم ومن ثمّ التأسيس لمنهج قراءة من نوع آخر، بإيجاد أسلوب في معرفة النظم والأنساق التي تتحكم في الحقبة الفنية التي تصدى لها وإلى الكليات التي تحرك هذه الحقبة.

وقد قسم الباحث دراسته إلى أربعة فصول، بحيث خصص الفصل الأول لتقديم علم السيمياء من خلال تقسيمه هو الآخر إلى أربعة مباحث أو عناوين فرعية وهي على التوالي: مبادئ المنهج السيميائي، الانغلاق والانفتاح، السيميولوجيا والسيميوطيقا، تصنيف العلامة.

أما الفصل الثاني فخصص لموضوع الصورة، واندرج تحت هذا الفصل اثني عشر عنوانا فرعيا:

إشكالية الصورة، تمهيد المصطلح، مفهوم الصورة، مفهوم المحاكاة، المفهوم الجشتالتي، المفهوم السيميوطيقي، التحليل البلاغي لبنية الصورة، التحليل الأدبي لبنية الصورة، فرضيات في بنية العمل الفني، منبع الصورة، الصورة التخيلية (الذهنية)، الصورة التجريدية.

بالنسبة للفصل الثالث وعلى الرغم من أنه جاء من غير عنوان رئيس إلاّ أنه اهتم بالبعد السيميائي لفن الرسم وقد قسم بدوره إلى عدد من العناوين الفرعية : طبيعة العلامة في فن الرسم، بعدا الانغلاق والانفتاح، البعد المعجمي، التعالق والدلالة.

في حين خصص الفصل الرابع للجانب التطبيقي، وجاء تحت عنوان دراسة تطبيقية، ومن خلال هذا الفصل حلل الباحث ثمان لوحات تشكيلية تنتمي للفن التشكيلي العراقي المعاصر وقد تم اختيار هذه الأعمال على حدّ قوله بناء على ضرورات منهجية وبحثية في ضوء علم

العلامات، وعلى هذا الأساس فإن العينات قد خضعت فقط لاعتبار تنوع الأساليب الفنية الذي يتيح قراءة سيميائية لهذه الأساليب، والأمر الآخر أن هذه الأعمال لها حضورها داخل الحركة الفنية الواقعية العراقية وتمثل مراحل مختلفة زمنيا.

ويجب الإشارة إلى أن الباحث لم يوضح أصل المقاربة السيميائية التي تبناها لأن الدراسة كانت فاقدة للجانب المنهجي، إلاّ أننا نستطيع تبيان شبكة التحليل من خلال تطبيقها في تحليل بعض اللوحات في الجانب التطبيقي والتي تتضمن الخطوات التالية:

-**المسح البصري:** وهي مرحلة التعيين أو الوصف، وفيها الحديث وصف لداخل اللوحة التي تعتبر علامة مفردة متكونة من علامات فرعية، ويمكن تصنيفها حسب ما جاء في المؤلف إلى: فضاء العمل الذي يركز على الألوان وحركة الفرشاة، الأشكال البصرية التي تركز على طبيعة الأشكال التي نتبينها في اللوحة وكيفية تحديدها من قبل المساحات اللونية، وأخيرا عنصر العمق.

-**التحليل العلامي:** وفيه الحديث عن علاقة البنية بالدلالة، أي كيف عملت العلامات البصرية المختلفة وتموقعاتها داخل اللوحة على إنتاج الدلالة.

وفي نهاية هذه المرحلة يصل الباحث إلى ربط الخصائص الأسلوبية للعمل محل التحليل وباقي الأعمال الأخرى للفنان، وبتعبير آخر يحدد الشفرة التي يعمل الفنان على تفعيل تفرده بها داخل حقل الرسم العراقي.

وقد ختم البحث دون نتائج ودون خاتمة، ممّا يجعله فاقدا بصفة فاضحة لمسار منهجي يعمل على حسن القراءة ومن تم الفهم والاستيعاب الضروري لأي عمل أكاديمي. وهذه هي أبرز سلبيات هذا العمل إذ أن الشح المنهجي كان واضحا منذ بداية الدراسة إلى نهايتها، حتى أن المقاربة السيميائية المتبناة من قبل الباحث لم يتم الحديث عنها، بل أن شبكة التحليل التي وظّفت في الفصل التطبيقي كانت غير ثابتة وكثيرا ما كان يخل بالعمل وفقها أثناء هذا الفصل مما جعل من الصعوبة الاستفادة من هذه الدراسة في جانبيها المنهجي والتطبيقي، على الرغم من أنها تتقاطع في موضوعها بشكل كبير مع موضوع دراستنا فكلا الدراستين يهتمان بالتحليل السيميائي للفن التشكيلي.

أمّا بالنسبة لمواطن القوة في هذا العمل، فنذكر أن تحليل الباحث لعينة الدراسة يظهر بوضوح مدى تمكنه من استنطاق المفردات الفنية وفك شفرتها الأسلوبية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى اتسمت هذه الدراسة بثراء كبير في جانبها النظري وهو الأمر الذي سمح لنا الاستعانة بها في مواضع كثيرة من بحثنا كأحد أهم المراجع .

الدراسة الثالثة: هو كتاب لصاحبه "لوران جيرفيرو" Laurent Gervereau وقد جاء تحت عنوان **Voir, comprendre, analyser les images** [(1)].

ينطلق جيرفيرو في مقدمة دراسته من فكرة أن الصورة هي عبارة عن كلمة من نظام آخر غير نظام اللغة الطبيعية، والذي يستند بشكل رئيسي إلى الإيقونية، وهذه الصورة/ الكلمة تستدعي شكلا من أشكال التمثيل الذهني لدى المتلقي. ذلك أن الصورة هي ليست مجرد إعادة إنتاج للواقع واقتباسا له بل هي واقع من نوع خاص تتداخل فيه خصائص ومسالك دلالية معينة. وعلى هذا الأساس جاءت الدراسة لتتناول الصورة/ الكلمة أو على حد تعبير "جيرفيرو" (imago) من منطلق مقاربة براغماتية تستدعي مختلف مقاربات تحليل الصورة ومختلف أنواع الصور وبالتالي يكون هذا المؤلف دراسة تطبيقية أساسية ومبدئية ومنهجية في الوقت نفسه، وهو مقسم إلى محورين أساسيين: المحور الأول يستدعي فيه صاحبه مختلف التخصصات التي اهتمت باستنطاق الصورة ، وعلى رأس هذه التخصصات: تخصص تاريخ الفن والذي يضم بدوه تخصصي فلسفة الفن والإقونولوجيا، إضافة إلى تخصص التاريخ وتخصص السيميولوجيا أو السيميائيات.

أمّا المحور الثاني فقد اقترح من خلاله الكاتب بناء على التنسيق بين منهجيات أو طرق تحليل الصورة لكل تخصص من هذه التخصصات الرئيسية الثلاث (تاريخ الفن، التاريخ السيميولوجيا) شبكة تحليل للصورة متكونة من ثلاثة مراحل:

-المرحلة الأولى، هي مرحلة الوصف التي تتضمن ثلاثة عناصر، التقنية، الأسلوبية، الموضوعية.

---

(1) Laurent Gervereau, **Voir, comprendre, analyser les images**, 4em Ed, Paris : La Découverte 2004.

-المرحلة الثانية: ويتم فيها عرض السياقين القبلي و البعدي المصاحبين لإنتاج الصورة.

-المرحلة الثالثة: و هي مرحلة التأويل.

كما عمل جيرفيرو خلال هذا المحور على تطبيق شبكة التحليل هذه على مروحة واسعة من أنواع الصورة، منها الصورة الإشهارية والمتحركة، والمخطط الهندسي والصور التشكيلية من نحت وتصوير ورسم.

وقد استفادت دراستنا من هذا المؤلف حيث اعتمدت شبكة التحليل التي قدمها الباحث خاصة كونها شبكة ذات طابع تكاملي جمعت بين أساليب تحليل الصورة وفق ثلاثة تخصصات (التاريخ، تاريخ الفن، السيميائيات) ممّا جعلها من بين أقدر شبكات التحليل على دراسة الصورة وخاصة الصورة الفنية من جوانب مختلفة، فهي لم تكتفي كما تفعل السيميولوجيا بدراسة البناء الداخلي للصورة بل ربطته أيضا بالسياقات التي ولد من رحمها وتلك التي انصب فيها الأمر الذي استدعى تخصصي التاريخ وتاريخ الفن. وهذا ما يعطي في الحقيقة –من وجهة نظرنا– نقطة القوة في شبكة تحليل "جيرفيرو" حيث سيسمح هذا التكامل البحثي بتأويل أكثر موضوعية وأكثر دقة.

الدراسة الرابعة: هو مؤلف ل:"جيرار دولودال" بعنوان " **السيميائيات أو نظرية العلامات**"[(1)] المترجم من طرف "عبد الرحمن بوعلي" وقد قدم الباحث كتابه على أنه حصيلة سنوات بحث في الاتجاه الذي رسمه " شارل ساندرس بورس" وهو يهدف إلى بلورة طريقة لتطبيق نظريته بعد تطوير منهجية لها بغية تحليل كل تجمع من العلامات. وقد قسم "دولودال" مؤلفه إلى ثلاثة أقسام زيادة على مقدمة تحدث فيها عن كتابات شارل ساندرس بورس وسيميوطيقيته ومصطلحيته، وقد عالج في القسم الأول من الكتاب دراسة مقارنة بين سيميوطيقا بورس وسيميولوجيا سوسير وهو بدوره مقسم إلى فصلين: عنون الفصل الأول بيرس أو سوسير، أما الفصل الثاني فعنون بسوسير وبيرس. في حين جاء القسم الثاني ليؤسس لنموذج سيميوطيقي

(1)جيرار دولودال، **السيميائيات أو نظرية العلامات**، تر: عبد الرحمن بو علي،ط2، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2011.

ينبني على طرح بورس، وهو الآخر مقسم إلى فصلين الفصل الأول عنون ببروتوكول وفرضية

أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان النموذج، بحيث خصص هذا القسم لمعالجة البروتوكول الرياضي في سيميوطيقا بورس ونظرية المقولات ومفهوم العلامة وتصنيفها. أما القسم الثالث فهو أهم ما جاء في الكتاب، بحيث أنه يمثل الجديد الذي جاء به دولودال، وهو تطبيق التحليل السيميوطيقي وفق الطرح البورسي على مجموعة من النماذج التي تنتمي إلى أنساق سيميوطيقة مختلفة، والقسم الثالث مقسم بدوره إلى أربعة فصول، بحيث عالج الفصل الأول سيميوطيقا الممارسة والتواصل، أما الفصل الثاني فتناول نظرية التحليل السيميوطيقي وكيفية تطبيقها على لوحة الجوكندا، الفصل الثالث تناول سيميوطيقا اللغة، ليخصص الفصل الرابع والأخير لتحليل نص " علامة" لأبولينير.

لقد حاول "دولودال" في هذا المؤلف أن يستخرج من المفهوم الثلاثي للعلامة الذي جاء به

شارل ساندرس بورس منهجية للتحليل السيميوطيقي لما وصفه بزمر العلامات (لوحات، صور نصوص) أو ما يطلق عليه بالأنساق السيميوطيقية وذلك عن طريق وصفها في البداية باعتبارها ممثلات، ثم عن طريق ربطها تاليا بموضوعاتها بعد أن نكون قد أعطيناها مؤولاتها. وما يهمنا في هذا الكتاب هو تحليل المؤلف للوحة " الجوكندا" "لليوناردو ديفنشي" والتي اتبع في تحليلها خطوتين أساسيتين: 1/ اللوحة باعتبارها زمرة الممثلات، 2/ موضوع اللوحة وممثلاتها، وهذه المرحلة تنقسم إلى خطوتين ثانويتين: أ-الموضوع المباشر، ب- الموضوع الدينامي. ومن خلال خطوات التحليل هذه يحاول "دولودال" أن يبحث عن طبيعة العلامات التي تقترن بكل مرحلة.

أمّا بالنسبة لما استفادته الدراسة من هذا المؤلف، فإنه يتعلق بالدرجة الأولى بالجانب النظري خاصة ما ارتبط بمفهوم العلامة عند "شارل ساندرس بورس" ، في حين، وعلى خلاف شبكة التحليل السيميوطيقية التي قدمها "جيرار دولودال" فضلت الباحثة توظيف التكامل المقارباتي الذي سبق عرضه مع تقديم مبررات لتبنيه ضمن ما ورد تحت عنوان المقاربة المعتمدة.

الفصل الأول

السيميائيات علم العلامات اللسانية وغير اللسانية

تمهيد:

خصص الفصل الأول للتطرق إلى أهم مبادئ السيميائيات وذلك من أجل الوصول إلى المفهوم السيميائي للغة التي تعتبر كأداة للتعبير والتواصل البشري ونظام تشكل العلامة فيه أهم مبادئه، هذه المبادئ التي انطلقت من العلامة اللسانية لتعمم في وقت لاحق على باقي العلامات غير اللسانية، أو بتعبير آخر التي انطلقت من اللغة الطبيعية إلى باقي انساق التعبير والتواصل البشري، وقد قسم هذا الفصل إلى عدد من المباحث: تطرق المبحث الأول إلى أصول السيميائيات في الفكر الكلاسيكي الغربي بينما خصص المبحث الثاني للحديث عن إرهاصات هذا العلم في الفكر الإسلامي، أما المبحث الثالث فتم التطرق فيه إلى البنيوية اللسانية ومفهوم العلامة عند دوسوسير ، كما رأينا أن نتطرق في المبحث الخامس للسيميائيات وفق الطرح البورسي قصد استيعاب مفهوم العلامة عنده ومن تم فهم أحسن لتصنيفه الشهير للعلامات والذي وظف بشكل واسع في السيميائيات البصرية خاصة ما تعلق بمفهوم الإيقونة. أما المبحث السادس فتناولنا فيه سيميائية الثقافة وطرح يوري لوتمان، كون الفن نسق ثقافي بالدرجة الأولى وكون طرح يوري لوتمان قد تم تبنيه في مقاربة الدراسة كما سبقت الإشارة. لنختم الفصل بإسهامات رولان بارت فيما يخص إخراج مبادئ البنيوية اللسانية إلى آفاق الأنساق الثقافية والدلالية الأخرى وبرهنته على إمكانية تطبيقها على أنساق مختلفة مثل الأثاث والموضة وأشكال الثقافة الشعبية و الصورة الثابتة عموما .

المبحث الأول: السيميائيات و إشكالية المصطلح.

على خلاف العلوم الإنسانية والاجتماعية الأخرى نجد أنفسنا متورطين في تقديم هذا العلم فهو عانى ولا يزال يعاني من إشكالية عويصة، هي إشكالية التسمية، بكل ما ينجرّ عنها من عواقب منهجية وعلمية ذلك أن علم السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيميائيات هو علم حديث النشأة كعلم قائم بذاته، على الرغم من أن موضوعه كان متناولا بشكل أو بآخر في النتاجات الفكرية الكلاسيكية، وهو على حداثته انبثق من منبعين لا واحد، وكلاهما في فترة ذاتها: المنبع الأول ذو طبيعة لغوية، كون صاحبه ويدعى Ferdinand de Saussure فرديناند دو سوسير(1857-1913) كان باحثا في علم اللسانيات، وكان مدركا لحقيقة أن البشر لا يتصلون فقط بواسطة اللغة، ولذلك فقد رأى أنه لابد من وجود علم أشمل من علم اللسانيات، يدرس كل العلامات والرموز التي يوظفها بنو البشر خلال تواصلهم داخل مجتمعاتهم "اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار ومن هذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة و أبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام و الإشارات العسكرية ورغم هذه المماثلة، تبقى اللغة أهم الأنظمة، ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزء من علم النفس الاجتماعي، وسنطلق عليه اسم السيميولوجياSémiologie" (1)

وهو يضيف "ستعرفنا السيميولوجيا مما تتكون العلامات، وما هي القوانين التي تحكمها، ولكن لأن السيميولوجيا غير موجودة بعد، فنحن لا نستطيع الجزم بما ستكون و في المقابل من حقها أن تكون موجودة، لأن مكانتها قد حددت مسبقا، وما اللسانيات إلا جزء من هذا العلم العام وكل القوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لتوظيفها في علم اللسانيات، هذه الأخيرة التي ستجد نفسها مرتبطة أشد الارتباط بمجال محدد ومعلوم ضمن المعرفة الإنسانية... وسيكون

---

(1) آن اينو وآخرون،**السيميائية: الأصول،القواعد والتاريخ**. تر:رشيد بن مالك، ط1، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع 2008 ،ص 32.

دور اللسانيات هو تقديم اللغة كنظام خاص ومميز ضمن مجموع المعرفة السيميولوجية. " [1]

أما المنبع الثاني، فكان ذو طبيعة منطقية كون صاحبه الذي يسمى Charles Sanders Peirs شارل ساندرس بورس (1838- 1914) هو فيلسوف وعالم منطق أمريكي، ومن غير موعد مسبق ولا اتفاق تحدث هو الآخر، وفي الفترة نفسها -ولكن على الجانب الآخر من المحيط الأطلسي- عن رؤيته لضرورة وجود علم عام للعلامات أسماه Semioties سيميوطيقا، هذا المصطلح الذي استعاره من كتابات الفيلسوف John loke "**جون لوك**" ، الذي سبق وأن تنبأ هو الآخر ب(Sémiotiké) كعلم للعلامات متعلق بالأخص بالكلمات كعلامات عن الأفكار .

و" بورس" وجه هذه الرؤى الفكرية لعلماء الرياضيات والفلاسفة على حد سواء، وهو لم يكتف بالتنبؤ، بل شرع بالفعل بالدراسة المعمقة لمختلف أنواع العلامات – وليس فقط العلامات اللغوية – وتصنيفها بشكل منهجي وتحليل طريقة عملها.[2]

وهو تقديمه لهذا العلم الجديد يعلن:" لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء، سواء تعلق الأمر بالرياضيات أو علم البصريات أو الكيمياء أو علم التشريح المقارن أو علم الفلك، أو علم النفس أو علم الصواتة أو الاقتصاد أو تاريخ العلوم، وكذا الويست (ضرب من لعب الورق) والرجال والنساء، والخمر والميثولوجيا إلا من زاوية نظر سيميائية".[3]

إذن سوسير اللغوي تنبأ بعلم يدرس حياة العلامات والرموز التي توظف داخل الحياة الاجتماعية سواء كانت لغوية أو غير لغوية واختار أن يسميه Sémiologie سيميولوجيا، أما بروس عالم المنطق فلم يكتف بالتنبؤ، بل قطع أشواطا مديدة في الدراسة العميقة لعلم العلامات

---

(1) Martine Joly,Opcit, P18.

(2) Ibid. .p19

(3)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات، ش،س،بروس.** بيروت / الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي (د ت)، ص 13.

هذا والذي أسماه من جانبه Semioties سيميوطيقا .

فهل رؤية دوسوسير تتفق مع رؤية بورس فيما يخص هذا العلم ؟ !

وقبل الإجابة عن هذا السؤال الذي لا يزال مثار جدل في أوساط المنظرين والباحثين علينا ذكر أن الأصل اللغوي لكل من مصطلحي Sémiologie و Semioties واحد، وهو يعود إلى اللغة اليونانية، من الكلمة Semeiion التي تعني العلامة، ونجد لاحقة logie في مصطلح دوسوسير التي يعود إلى الأصل logos ويعني الخطاب، وبامتداد أكبر يعني العلم وهكذا يصبح تعريف Sémiologie السيميولوجيا على أنها علم العلامة أو العلامات.[1]

وهو ما يوحي إليه مصطلح Sémiotique سيميوطيقا البورسي وبالتالي فكلاهما يتفق من حيث المبدأ على أن العلم الذي يبشران به موضوعه العلامة، لذلك نجد أن الكثير من الدارسين يستعملون كلا المصطلحين على أنهما مصطلحي مترادفين يدلان على مفهوم واحد، فنحن نجد في بعض الكتابات الفرنسية والأوروبية بوجه عام، مصطلحي(Sémiologie) (سيميولوجيا) و(Semioties) (سيميوطيقا) كمصطلحي مترادفين ، كما نجد في بعض الكتابات العربية مصطلحي السيميولوجيا والسيميوطيقا المترجمان– أو لنقل– المنقولون حرفيا إلى اللغة العربية،إلى جانب مصطلحات ذات جذر لغوي عربي كمصطلحات: السيميائيات السيمياء وعلم الدلالة أو الدلالية.

وفي هذا يقول سليم الشريطي: "إذ تأملنا ما تفيض به الدراسات المرصودة لهذا العلم تلقطنا من مظانها مصطلحي يتواتران لعلم العلامات يرتدان إلى اللغة الفرنسية sémiologie والإنجليزية Semioties انعقدت لهما حشود من الأعدلة والمقابلات كان كثيرا منها مظلاّ ومغسولا من الدقة والصرامة والوضوح، ولا أدل على ذلك من المرادفات التي تكتظ بها الدراسات

---

(1)برنار توسان، المرجع السابق، ص9.

الحديثة لعين المصطلح (سيميولوجيا، سيميوطيقا، أعراضية، علاماتية، علم الرموز، رموزية، دلائلية، سيمياء، سيميائية، سيمة،علم العلامات...)[1] وهناك من يفرق بينهما بأن يفضل مصطلحا دون الآخر فتجد الكثير من الدارسين الأوروبيين يستعملون مصطلح sémiologie اقتداء برائدهم "دوسوسير" de Saussure، أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح Semioties تأسيسا برائدهم "بورس" Peirs، فيما يبدو أن الاختلاف ذو طبيعة جغرافية أو أبعد من ذلك انحيازية لثقافة دون الأخرى، في حين يحاول آخرون توظيف المصطلحين بدرجات متفاوتة كما حدث مع "غريماس" Greimas الذي جعل مصطلح Semioties سيميوطيقا يشير إلى الجانب العملي والتحليلي فيما يخص الدراسات المنجزة في إطار هذا العلم بينما مصطلح sémiologie سيميولوجيا فيشير إلى الإطار النظري.[2]

غير أن " أمبر تو إيكو" يلح على أن الأمر حسم لصالح السيميوطيقا في جانفي 1996 م بدعوة من جمعية الدولية للسيميوطيقا لاستخدام مصطلح " سيميوطيقا مع عدم إطراح مصطلح السيميولوجيا الذي يغطي كل المفاهيم الممكنة التي يتنازعها المصطلحان، ويقترح حدا للسيميوطيقا مؤداه أنه درس أنظمة العلامات وفق منهج لا يستند ضرورة إلى اللسانيات.[3]

أما " برنار توسان" فيرى على خلاف ما يراه "إيكو" إذ يصرّ على ترادف المصطلحين Semioties وsémiologie و يقول في ذلك: "إن المصطلحين مترادفين... الأول من sémiotique الإنجليزية والثاني من الفرنسية ... سيتعيشان لمدة طويلة إلى أن يوضح تمييز منهجي بين سيميولوجيا وسيميوطيقا: " تمثّل كل من سيميوطيقا " أو "سيمي" Sémie بالنسبة للميدان السيميولوجي ما يمثل كل من لسان langue بالنسبة للغة le langage المادة مطبوعة لدى الأمريكيين بتغير دلالي طفيف –بما أنها تعني غالبا في ما وراء الأطلسي

---

(1) سليم الشريطي، الدرس السيميولوجيي، "مابين بيرس وبارت وإيكو وكريستيفا"، **كتابات معاصرة** ،66 لبنان2007،ص 49.

(2)المرجع نفسه، ص 49.

(3)المرجع نفسه، ص 50.

السيميولوجيا في شموليتها – و أيضا المادة Sémie مطبوعة بطباع غير مخالف لدى "بويسنس" Eric Buyssens، إذ يبدو أن الأول والثاني يعنيان جوانب المجال السيميولوجي كل المجموعات التي تمثل بالنسبة للسيميولوجي ما تمثله اللغات بالنسبة للساني"(1)

وبالعودة إلى سؤالنا وهو ذات السؤال الذي طرحه "عبد الجليل مرتاض": هل ماعناه "سوسير" بالسيميولوجيا هو نفسه ماقصده "بورس" بلفظ السيميوطيقا؟(2)

يجيب مرتاض قائلا: "يكاد الرجلان يتفقان في العموم ويختلفان في الخصوص بالنظر إلى أن "سوسير" كان لسانيا قبل أن يكون فيلسوفا وحتى سيميولوجيا، وبالنظر إلى أن "بورس" كان فيلسوفا قبل أن يكون لسانيا أو حتى سيميوطيقا لكن العموم يظل النقطة المركزية التي يلتقيان فيها، ولو برؤيتين أو منهجين متغايرين في فلسفة التحديد الميداني، تقيدا أو إطلاقا لأن "سوسير " يعدّ كلّ قضية من القضايا اللسانية يجب أن تكون تنضوي تحت السيميولوجيا باعتبارها العلم الأشمل، وبروس يجعل كل المعارف الإنسانية تنضوي تحت السيميوطيقا، أي الإطار المرجعي الشامل الذي يعني كل المواد المختلفة من الدراسة".(3)

وعبد الجليل مرتاض يقصد أن المصطلحين مترادفين ترادفا غير تام ولا متطابق، والسبب يعود إلى أن منطلق "سوسير" كان منطلقا لغويا لسانيا، بينما انطلق بروس من منطلق فلسفي على الرغم من أن كليهما يتحدث عن علم عام يتناول العلامات كموضوع له، وتجنبا لهذا الإشكال الذي لا يزال مطروحا فيما يخص هذين المصطلحين ذوا الأصل اللاتيني من عدمه

فضلّ الكثير من الباحثين والدارسين العرب توظيف مصطلح "السيميائيات" كمعادل لكلا المصطلحين في إشارة إلى ما يدلان عليه "علم العلامات " . إعود كلمة سيميائيات في أصلها

---

(1) برنار توسان، المرجع السابق، ص 39.

(2)عبد الجليل مرتاض، **دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، الجزائر**: منشورات ثالة، 2005، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 15.

اللغوي إلى سوم و السومة والسيمى و السيمياء و السيمياء، ويقول في ذلك " مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي" في قاموسه المحيط، وفي باب الميم، فصل السين:" السوم، في المبايعة كالسوام بالضم سمت بالسلعة وساومت واستمت بها وعليها غاليت واستمته إياها سألته سومها، والسومة بالضم والسيمة و السيماء و السيمياء بكسرهن العلامة، وسوم الفرس تسويما جعل عليه سيمة، ومن طين مسومة أي عليها أمثال الخواتم أو معلمة ببياض وحمرة، أو بعلامة يعلم أنها ليست حجارة الدنيا".[1]

وهذا ما يذكره إسماعيل بن حماد الجوهري في "الصحاح" والذي أورده " محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي في معجمه " مختار الصحاح ": " السومة : العلامة تجعل على الشاة، وفي الحرب أيضا تقول منه تسوم، وفي الحديث "تسوموا فإن الملائكة تسومت"، والخيل المسومة المرعية والمسومة أيضا المعلمة، وقوله تعالى "**مسومين**"، قال الأخفش يكونون معلمين وقوله تعالى: "**حجارة من طين مسومة**" أي عليها أمثال الخواتم، وقال تعالى: "**سيماهم في وجوههم**" وقد يجئ السيماء والسيمياء ممدودين" [2].

وما تحدث عنه الجوهري سبقه إليه "ابن دري" في كتابه "جمهرة اللغة" فقد جاء في مادة (س .م.و.ا.ي) مايلي:" سوم/سيم: والسوم من قولهم دعه وسومه أي دعه يعمل ما أراد والسيماء والسيمياء واحد هي علامة يعلم بها الرجل في الحرب، ومنه قوله جلّ وعزّ: "**من الملائكة مسومين**"، والوسم : أثر النار في الإبل وغيرها.[3]

وفي باب ما جاء على وزن فعللا: السيمياء، ممدود، وهو مثل السيما مقصور، من قوله

(1)مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، المرجع السابق، ص 135.

(2) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، **مختار الصحاح** . لبنان : مكتبة لبنان 1986، ص 135.

(3) أبو بكر محمد بن حسن بن دريد، المرجع السابق، ص 1094 .

جلّ وعزّ: "**سيماهم في وجوههم**"[1].

ولقد علق عبد الجليل مرتاض عن أصل الكلمة "سيمياء" تعليقا مثيرا يحث على البحث والتقصي أردنا إيراده. يقول "إن كلمة السيميا العربية التي تقابل السيميوطيقا أو السيميولوجيا اليونانية كلمة عربية أصلا وفرعا ومولدا، بديل الاشتقاقات المختلفة التي جاءت بها من جهة وكثرة النصوص الفصيحة الرسمية التي وظفت فيها دالا ومدلولا سواء أشارت إلى ما يدل على العلامة بطريق مباشر أو على اقتراب من ذلك المعني من جهة أخرى. بل هذه المقاربة الغريبة في البنية الصوتية والفونولوجية لكلتا الكلمتين العربية (سيماء) والإغريقية (سيمون) فالكلمة العربية مؤلفة من: صامت(سين) + صائت (ياء) + صامت (ميم) + صامت (ي)+ صائت (ألف)+ صامت(همزة).

بينما الكلمة الإغريقية مؤلفة من: صامت (سين)+ صائت (ميم) + صامت (ياء) + صائت (واو) + في النهاية نون (صامت) لا يلفظ، ومثلما توجد هذه المفارقة الغريبة في البنيتين: الصوتية والفونولوجية، توجد مفارقة أخرى أشد عجبا حيث الدال الصوتي المتشابه فيهما يدل على مدلول مشابه أيضا: هو العلامة.

هذه المقارنة البسيطة التي لا نرجو أن تكون تعسفية تقودنا إلى الترجيح بأن الكلمتين العربية والإغريقية كلتاهما أخذتا من لغة قديمة واحدة مشتركة إن لم تكن إحداهم أخذت عن الأخرى"[2]

وبناء على ما تقدم نفضل توظيف مصطلح السيميائيات ذو الأصل العربي الفصيح تفاديا لكل شبهة قد يوقعنا فيها الجدل القائم بين مصطلحي السيميولوجيا والسيميوطيقا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن مصطلح السيميولوجيا ذو بعد نسعى لكشفه فيما سيلي من الدراسة.

---

(1)المرجع نفسه ، ص 1229.

(2)عبد الجليل مرتاض ، المرجع السابق ، ص 11.

المبحث الثاني: السيميائيات في الفكر الكلاسيكي الغربي

كنا قد أشرنا إلى أن علم السيميائيات كعلم قائم بذاته هو علم حديث النشأة يعود إلى بدايات القرن العشرين في إطار ما جاء به رائديه "فرديناند دو سوسير" و "شارل ساندرس بورس" كل على حدة، و لكن هذا لا يعني أن موضوعه – ونعني به العلامة و ما ينجر عنها من معاني ودلالات– لم يتطرق إليه الفكر الإنساني من قبل، بل على العكس من ذلك، فقد تناول غير قليل من المفكرين و الفلاسفة و اللغويين مفهوم العلامة بداية برواد الفلسفة اليونانية مرورا بالعصور الوسطى وصولا إلى العصر الحديث.

يقول "أمبرتو إيكو":"إن المصطلح الذي ترجمته التقاليد الفلسفية الغربية فيم بعد بعبارة "sigun " و "segno" (علامة) هو باليونانية "سيميون"، و قد ظهرت هذه العبارة باعتبارها مصطلحا تقنيا فلسفيا في القرن الخامس مع "برمنيدس" (Parmenide) و "أبيقراط" (Ippocrate)، و غالبا ما تظهر مرادفا لمصطلح "تكمريون" أي دليل أو سمة أو عرض، ثم جاء "أرسطو" و بالتحديد في كتابه الموسوم "في التأويل" ليقول إن الكلمات هي علامات: "إن الألفاظ دالة (رموز) على المعاني التي في النفس كما أن الحروف التي تكتب هي دالة (رموز) على هذه الألفاظ"... و يحدد أرسطو أن المعاني التي في النفس خلافا للحروف و الكلمات هي أمثلة أو صور للموجودات... و بتحديده هذا الفارق بين الكلمات و المعاني التي في النفس – يقول إيكو– يؤكد أرسطو بطريقة تكاد تكون عفوية، أن الكلمات و الحروف هي بلا شك و قبل كل شيء "سيما" أي علامات للمعاني التي في النفس، و يبدو أن أرسطو يماثل بين مفهوم الرمز ومفهوم العلامة.[1]

وفي كتابه "الخطابة" يتحدث عن المادة الخطابية على أساس أنها تتكون من علامات

(1)أمبرتو إيكو، **السيميائية و فلسفة اللغة**. ترجمة: أحمد الصمعي، ط1، بيروت: المنطقة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، 2005، ص 69– 74 بتصرف.

ويقسمها إلى قسمين: الأول هو العلامات الضرورية ويسميها تقمريون وعرفها بأنها تلك العلامات التي يمكن فيها تأليف قياس منطقي وعلل سبب تسميتها تقمريون بقوله:"إن الناس حين يظنون أن حججهم لا تقبل التفنيد فإنهم يظنون أنهم يوردون تقمريون أي شيئا برهن عليه وثبت" ويتضح من التعريف أن العلامة التي ترد إلى سياق منطقي غير قابل للتفنيد لتعارضه مع المنطق العقلي، فالإنسان المصاب بالحمى مريض وليس العكس، أما النوع الآخر من العلامات فهو العلامات غير الضرورية ولم يضع لها أرسطو اسما، ويمكننا استقراء تعريفها من كلام أرسطو على أنها تلك العلامات التي تحتمل التفنيد، وإن صحت الواقعة، وقد قسمها أرسطو إلى قسمين:علامات علاقتها كعلاقة الجزئي بالكلي كحكمنا بعدالة سقراط باعتباره حكيما، فإنه لا يصح إعمامه على كل الحكماء، وإن صحت عدالته، وهناك علامات علاقتها كعلاقة الكلي بالجزئي إذ تقول رجل مصاب بالحمى لعسر تنفسه فهذا يمكن تفنيده وإن صحت المقولة الواقعية، إذ ليس من الضروري أن يصاب بالحمى من تعرض لعسر التنفس[1].

ثم يعرج إيكو إلى إسهامات الرواقيين إذ يقول:" يبدو أن الرواقيين كذلك(في ضوء ما يمكن أن نستنتجه من سيميائيتهم المفصلة جدا) لم يربطوا بصفة جلية نظرية اللغة بنظرية العلامات. أما عن اللغة اللفظية فهم يميزون بوضوح بين "العبارة" و "المضمون" و "المرجع".

فبخصوص العبارة فإنهم ميزوا بين الصوت المجرد الذي تصدره الحنجرة و العضلات النطقية و الكلمة ذاتها التي لا تقوم إلا إذا كانت موصولة بمضمون و قابلة للاتصال به. كأن نقول على طريقة سوسير، إن العلامة اللغوية هي شيء ذو وجهين. و بالنسبة إلى الرواقيين فإن ما يحدث للهمجيين هو أنهم يتلقون الصوت المادي و لكن من دون أن يتعرفوا عليه باعتباره كلمة. ليس لأنهم لا يملكون ذهنيا فكرة متطابقة، ولكن لأنهم لا يعرفون القاعدة التعالقية، وفي هذا الخصوص يذهب الرواقيون أبعد من سابقيهم ويميزون الطبيعة المؤقتة وغير المستقرة

(1)محمد فليح الجبوري، **الاتجاه السيميائي في نقد السرد الغربي الحديث**. ط1، الرباط: دار الأمان، 2013، ص26.

للوظيفة السيميائية(يمكن المضمون نفسه أن يكون كلمة بتعبير في لغة مختلفة). و السبب في ذلك, قد يكون راجعا إلى أن جميع المثقفين غير اليونانيين الذين كانوا يشتغلون في اليونان كانوا من أصل فينيقي و كانوا مضطرين إلى التفكير و التعبير في لغة مختلفة عن لغتهم الأم. فكانوا أول من تجاوز تلك المركزية العرقية اللغوية التي حملت حتى أرسطو نفسه على تعريف المقولات المنطقية الكلية من خلال ألفاظ لغة معينة... و الراقيون عندما يتحدثون عن العلامة يبدو أنهم يشيرون إلى شيء واضح بصفة مباشرة يؤدي إلى استنتاج وجود شيء غير واضح مباشرة. يمكن أن تكون العلامة تذكارية بمعنى أنها تنشأ من عملية جمع بين حدثين أكدتهما التجربة السابقة.و بالفعل فإنه بالرجوع إلى التجربة أعرف أنه إذا وجد دخان فذلك يعني وجود النار. كما يمكن أن تكون العلامة دالة على شيء و تبعا لذلك فهي تحيل على شيء لم يكن أبدا ظاهرا و ربما لن يصير يوما ظاهرا, من ذلك أن تعبر حركات الجسم عن تفاعلات النفس أو أن يشير ما ينضح من الجسم من سوائل إلى وجود مسام يمكن إدراك وجودها(حتى و إن تعذرت رؤيتها). في جميع هذه الحالات تظهر العلامات دائما باعتبارها أحداثا مادية من قبيل الدخان ووجود الحليب الذي يدل على الولادة و النور الذي يوحي بالنهار إلى غير ذلك.

في السيميائية الرواقية، تلتحم بالقوة نظرية اللغة بنظرية العلامات.فالعلامات تبرز فقط عندما يمكن التعبير عنها بصفة عقلية من خلال عناصر اللغة. و اللغة تتركب لأنها تعبر عن أحداث محملة بمعنى(1).

إن العلامة عند الرواقيين هي شيء غير مادي بل يخضع لما يمكن أن نطلق عليه باطنية الإدراك العقلي لكون الأقوال هي أشياء غير مادية، وتحدث ترجمتها داخل مختبر العقل البشري ومن ثم يخرج الإدراك العقلي بنتائج هذا التعريف ثم يعود العقل مرة أخرى فيتعامل مع هذه النتائج ليصل إلى نتائج أخرى أكثر تخصيصية ودقة، وبذلك تتعرض العلامات داخل العقل

---

(1)أمبرتو إيكو ، **السيميائية وفلسفة اللغة**، المرجع السابق, ص76- 81 بتصرف.

إلى عمليتين إحداهما لغوية وأخرى دلالية فتكون العلامة المرحلة الأكثر إدراكا من قبل العقل[1]

بعد ذلك ببضعة قرون وحّد **أوغسطين** في كتاب"De Magistro" بين نظرية العلامات ونظرية اللغة. و تعرف على جنس العلامات التي تمثل العلامات اللغوية من بينها صنفا، مثل الحركات و اللافتات و العلامات الإشارية، و ذلك قبل سوسير بستة عشر قرنا.

و أوغسطين يعترف أنه لا توجد علامة لا تملك أي مدلول لأنه لا يمكن أن نصدر علامات لا نعني بها شيئا، و بما أن مدلول لفظ" لا شيء" لا يبدو أنه حالة من حالات الكون، يستنتج أوغسطين أن هذا اللفظ يعبر عن "المعاني التي في النفس"، أي حالة العقل الذي حتى في صورة عدم اطلاعه على الشيء، يتعرف على الأقل على غيابه[2].

ويرى أحمد يوسف أن "السيميائيات الأوغسطينية" إن صح التعبير ذات أبعاد تأويلية ودلالية وذات منحى تربوي أيضا.

فهو يعتمد الخطاب الديني انطلاقا من مرجعيته اللاهوتية المسيحية فمفهوم العلامة عنده يرتكز على الاسم الذي يتوزع على علاقة (علامة/مفهوم) ولكي يشتغل الشيء بوصفه علامة ينبغي للمؤول أن يدرك بأنه علامة. وأوغسطين قدم تحديدا واضحا للعلامة في كتابه "مبادئ الجدل" إذ يقول: فما اسماه بالكلمة Verbum فهو الدال والصوت، يقابل من جهة أخرى Diction وهو مجموعة مكونة من الكلمة–العلامة، وما يحدث في الذهن بوصفه أثرا للكلمة وDictibie هو ما يدركه الذهن في الكلمة Verbum ، فالشيء لا يصبح علامة مالم يحل على شيء آخر فثمة دال وصوت وإدراك ذهني لمجموع الدال والصوت.

ويذهب دافيد جاسير إلى أن أوغسطين قدّم فهما عميقا لعلم السيميائيات والألسنيات التي تم اكتشافها في الأزمنة الحديثة وأنه طور نظاما معقدا من القراءة الرمزية، فلا يوجد نص ينحصر

---

(1)محمد فليح الجبوري، المرجع السابق.ص29–30.

(2)أمبر تو إيكو، **السيميائية وفلسفة اللغة**، المرجع السابق. ص:84–86.

بمعنى واحد، فهنالك قراءات متعددة للنص الديني، ويري أحمد يوسف أن أوغسطين قدم قائمة سيميائية متلاحمة ومرتكزة على ثنائية (الطبيعة/الثقافة) أحضرت حضورا في سيميائيات التواصل والدلالة على حد سواء[1].

ونقفز تاريخيا لنصل إلى فلسفة القرن 17م مع اسم فيلسوف آخر"جان لوك" الذي أعلن أن التجربة هي المصدر الوحيد لكل الأفكار، وأن الأفكار هي منتج يخرج إما عن طريق تأثير الموضوعات الخارجية على الحواس (لاشيء في العقل سوى ما تنقله له الحواس) أو عن طريق الانتباه (فكرة التأمل)، ولقد حصر "لوك" فلسفة المعرفة الإنسانية في ثلاثة علوم هي الفيزياء والأخلاق والسيميائية، وبهذا يكون أول من أورد إشارة بينة للسيميائية بوصفها فرعا من فروع الفلسفة وأنه أول من قدم هذا المصطلح لكن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تخرج عن إطار النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية وهو يعرف مفهومه للسيميائية لا يخرج عن كونه العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل عن طريقها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتها. فالسيميائية عند لوك هي أداة اتصال بوصفها أدوات علاماتية تعتمدها اللغة ويستوعبها الفكر الإنساني، فترجمة هذه العلامات تحدث بين الحواس والفكر... وبالتالي فهو يتحدث عن العلامة والشيء العيان ومن ثم العقل بوصفها عملية مادية تجريبية تخضع لمعيار العقل[2].

أما ديفيد هيوم ولأنه يرى أن المعرفة لا تكمن في فهم الوجود بل في قدرتها على أن تكون دليلا للحياة العملية يخلص إلى أن إيمان الشخص بسلامة العلاقة بين الدوال والمدلولات هو الذي يمنحها الشرعية التداولية داخل المحيط الاجتماعي، فالعلاقة بين الدال والمدلول بالنسبة إليه ليست اعتباطية أو أولية، وإنما هي علاقة مرجعية اعتادها جمع من الناس ولمدة طويلة

(1)محمد فليح الجبوري، المرجع السابق. ص32.

(2)المرجع نفسه. ص34.

ولاسيما في ظاهرة اجتماعية كاللغة[1].

إذن مفهوم العلامة الذي هو موضوع السيميائيات ليس بالجديد بل هو قديم قدم الفكر والمعرفة الإنسانية، وإن استشهد المنظرين بالفلسفة اليونانية، فهذا لا يعني أنها أول من اهتم بالموضوع. كما أن استشهاد المنظرين الغربيين بأسلافهم لا يعني أن الحضارة الغربية والفكر الغربي هو وحده من اهتم بالعقل وأسس المعرفة ومن ثم العلامة.

وعلى حد تعبير "مرسيلو داسكال" أن السيميولوجيا علم حديث النشأة، غير أن لها تراثا مديدا بحث أن تاريخها لم يتم عرضه إلا بشكل جزئي لحدّ الآن... وقد تم إغناء هذا التراث الذي يعود إلى أرسطو وأفلاطون من قبل الرواقيين، كما تناوله من جديد القديس أوغسطين. وتجدد في القرن 16و القرن17م مع لوك وهوبز وغيرهما، ولم ينطفئ أبدا بشكل تام خلال القرنين 18و19م، ومع ذلك فإن مؤسسي السيميولوجيا المعاصرة سوسير وبورس، لا يبدو أنهما قد اغترفا بشكل واع من هذه المنابع القديمة جدا، ورغم إحالاتهما أحيانا على بعض المؤلفين المذكورين، فقد كان يعتقدان أنهما بصدد خلق علم جديد كل الجدة، واليوم يمكننا أن نرى هذا الخلق الجديد يندمج في منظور تاريخي أكثر رحابة[2].

(1)محمد فليح الجبوري، المرجع السابق. ص36.

(2)مرسيلو داسكال، المرجع السابق،ص15.

المبحث الثالث: السيميائيات في الفكر الإسلامي.

على الرغم من أن موضوع البحث في العلامة كمجال معرفي وتخصص قائم بذاته هو نتاج غربي حديث بامتياز، إلا أن هذا لا يعني أن البشرية باختلاف أجناسها وأعراقها لم تخض في العلامة كمفهوم قط، بل على العكس من ذلك تماما فقد كان شغل الإنسان منذ أن خلق على وجه هذه الأرض استكشاف نفسه والعالم من حوله في محاولة حثيثة لربط الأسباب بالمسببات وكشف النقاب عن المبهم والمجهول من خلال استنطاق المحسوسات ومن أجل الوصول إلى الماهيات والقوانين التي تربطها... إنه التفكير السيميائي الذي خلق يوم خلق الإنسان وخلقت معه هبة العقل.

والغربيون برفعهم شعار لا إله غير العقل خاضوا في موضوع العلامة وجعلوها كما رأينا وسنرى طيلة بحثنا هذا تخصصا، ونسبوا نشأتها وتطورها كمفهوم لحضارتهم بدء من فلاسفة اليونان قفزا على عصور الظلام(العصور الوسطى) وصولا إلى فلاسفة عصر النهضة، انتهاء إلى زخم المدارس والاتجاهات الحديثة والمعاصرة، التي تسعى كلها حثيثا من أجل التنقيب وكشف الغطاء عن حقيقة العلامة وكيفية اشتغالها داخل نسقها من أجل الوصول إلى الهدف المنشود: المعنى الحقيقي والخالص والصافي من كل الشوائب التمويه والتورية والخداع، إنه سعي علمي وموضوعي دؤوب من أجل الوصول إل حقيقة المعنى والإرساليات والخطابات التي نلقيها ونستقبلها في كل لحظة من حياتنا سواء بيننا نحن البشر، أو بيننا وبين موجودات الكون من حولنا.

هذا السعي العلمي تمخضت عنه رؤى وطروحات مختلفة ومتباينة للغاية ضاعت معها معالم الطريق المنهجي في هذا التخصص الفني إلى درجة تردد الكثيرين في وصفه علما.

ولعلّ أطرف ما في الأمر ما خلص إليه "برنار توسان" في بحثه المتعلق بالتعريف بالسيميولوجيا، حيث أورد على لسان بعض المنظرين مايلي:"البحث السيميولوجي يبقى البحث

هو الذي لا تجد شيئا في نهايته –لا وجود لمفتاح، ولا وجود لسر خفي على حد تعبير ليفي ستراوس– سوى أثره الإيديولوجي لكي يؤخذ كفعل، ثم إنكاره ثم الانطلاق من جديد،استهلّت بهدف المعرفة واختتمت بالحصول على نتيجة، وهي النظرية التي هي أيضا نظام دال يبعث البحث السيميولوجي إلى نقطة البداية: إلى نموذج السيميولوجيا نفسه لانتقاده وقلبه –كما تقول جوليا كريستيفا– تاريخ الدرس السيميولوجي يشبه في الوقت الراهن جرة ماء ممزوج بالتراب وقد حركناه بقوة وننتظر سكون و هدوء التراب الذي يترسب في قعر الجرة، وقد انفصل عن الماء الذي يعتمه...إذن لم يحن الوقت الآن لاستخلاص النتائج ويمكن بعد بضع عقود أن يفصل الماء عن التراب، وسنرى آن ذاك النتائج بجلاء.

إن كبار المنظرين –على اجتهادهم– أقروا بأن جهودهم وجهود من سبقوهم لم تصل بعد إلى تأسيس منهجي لعلم السيميائيات لأنهم لم يصلوا بعد إلى الاتفاق على ماهية العلامة وآلية توليدها للدلالة وحدود مجلاتها[1].

ولأن السيميائيات هي علم الإيديولوجيات كما تصرّ على ذلك جوليا كريستيفا، وقبلها رولان بارت –والقصد هنا أن العلامات التي نتناولها تحيلنا لا محالة إلى الإيديولوجيات التي انبثقت منها وتعيش فيها– فإن منطلقاتنا نحن –كفكر إسلامي– في تناول موضوع العلامة يختلف عن منطلقاتهم هم –كغرب– وهذا التصنيف في حدّ ذاته إيديولوجي.

يقول علي مهدي زيتون: لئن رأى الغربيون في سوسير بداية تحوّل الدراسات اللغوية إلى دراسات علمية، فلأنهم يرون أن العالم هو الغرب وحده، ضاربين بذلك الصفح عن الجهود العربية الرائدة في هذا المجال، والتي سبقت سوسير بقرون عديدة للحديث عن منهج دلالي يقع خارج المنهج اللساني... ولعل ظاهرة التأويل التي قدمها النص القرآني بوصفها منهجا دلاليا مستقلا جمع نظرية التلقي إلى المنهج السيميولوجي هي ظاهرة عربية إسلامية من دون

(1)برنار توسان، المرجع السابق. ص50.

منازع[1].

إن العلامة كمفهوم وكآلية اشتغال وكوحدة في نظام ليست وليدة الفكر الغربي حصريا، ولا ندعي أنها وليدة الفكر الإسلامي كذلك وحصريا، بل إنها نتاج الفكر البشري عامة على تعاقب حضاراته ونهلها من بعضها البعض، وأن تقصي حضارة ما من تاريخ العلوم باقي الحضارات الأخرى وتنكر فضلها بحجة تبجيل العقل الموضوعي، فتلك هي العنصرية والتعصب الإيديولوجي بعينه، وهذا ها نلمسه بجلاء من خلال تأريخ جميع كتب السيميولوجيا أو السيميوطيقا بمختلف اتجاهاتها لهذا العلم الفتي، فهي ترى أن بذوره الأولى زرعت في أرض الفلسفة اليونانية، ثم أنها تتخطى حقبة تاريخية طويلة لتصل إلى عصر الأنوار –كما يسمونه- مع فلاسفة القرن 16والقرن17م وصولا إلى العصر الحديث والمعاصر.

صحيح كان الغرب في هذه –الفجوة- التاريخية يعيشون حالة من الجمود الحضاري وبالتالي العلمي، ولكن كانت في الوقت ذاته حضارات أخرى في أوج عطائها وعلى رأسها الحضارة العربية الإسلامية، والتي على أكتاف معاهدها وحركات الترجمة لمؤلفاتها قامت الحضارة الغربية على أقدامها من جديد فكيف تطمس كل هذه الجهود العلمية؟ وإن طمست من قبل الآخر فهل يحق لنا نحن أن نحدو حدوهم؟ إنها جدلية الغالب والمغلوب التي تلقي بظلالها حتى على ما يفترض أن يكون –موضوعية علمية- !

إن العلامة بما هي سمة وآية هي ركن ركين في عقيدتنا ذلك أن المولى عز وجل دعا أولي الألباب مرارا وتكرارا إلى التدبر في الآيات من حولهم أيا كان تمظهرها، إنه أمر صريح من خالق الإنسان بموجب تشغيل العقل ليتدبر ويحلل ولا يقف عند ظاهر الأشياء ومعانيها الأولية الحرفية وإنما يبحث عن معانيها المستترة أو معاني معانيها ليصل إلى حقيقة الحقائق –وجود الله سبحانه وتربعه المفرد على عرش الألوهية-.

---

(1)علي مهدي زيتون، **الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب**. ط1، لبنان: دار الفارابي، 2011م، ص 213.

ولعل الدعوة إلى البحث في المعنى الضمني لظاهر العلامات في النص القرآني تكاد لا تخلو منها سورة من السور وما بالك إن كان اسم مقاطع السور في حدّ ذاتها "آية" أي سمة وعلامة حسب ابن منظور[1].

إنه أمر يدعو إلى التبصر...

يقول نصر حامد أبو زيد بهذا الشأن:"إن تحول مفردات العالم إلى علامات دالة معناها تحويل العالم إلى كلمات غير ملفوظة، كلمات بالمعنى السيميوطيقي الذي يفضي إلى جعل الكون كله لغة، أي نسقا من العلامات... والقرآن الكريم يجعل كلمات الله لا نهائية لا يمكن لأي مداد أن يستوعب تسجيلها "**قل لو كان البحر مداد لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا**"[2].

وقوله تعالى:"**لو أن ما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله**"[3].

وهكذا يحوّل القرآن الكريم كل ما يدركه الوعي الإنساني بحسه إلى علامات، فالجبال هي "الرواسي" التي تمنع الأرض أن تميد، وتحفظ للإنسان توازنه عليها، فهي علامات دالة على القدرة الإلهية من جهة، وعلى النعم الإلهية التي منحها الله للإنسان من جهة أخرى... وكما الجبال، فالليل والنهار آيتان "**فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة**"[4]. وتنطوي هاتان الآيتان على آيات أخرى: هي الشمس والقمر والنجوم وكلها آيات مسخرة للإنسان "**ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن**"[5]. وهنا نلاحظ أن

---

(1)ابن منظور، **لسان العرب**. المجلد الأول، ط1، بيروت: دار صادر، 2000، ص207.

(2)سورة الكهف، الآية 109.

(3)سورة لقمان، الآية 27.

(4)سورة الإسراء، الآية 12.

(5)سورة فصلت، الآية 37.

تحويل الشمس والقمر إلى علامات دالة على وجود الله وقدرته إنما يتم في إطار نفي ألوهية هذه الظواهر الكونية بإبراز كونها خاضعة ساجدة لله[1].

وآيات القرآن التي تدعو إلى التبصر في العلامة الكونية لا تزال قائمتها طويلة ومنها قوله تعالى: "إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب، الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ويتفكرون في خلق السموات والأرض، ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانك فقنا عذاب النار"[2].

إنها دعوة صريحة إلى البحث فيما وراء ظاهر الآيات والعلامات بتشغيل آلية التحليل والدرس وهذا هو جوهر البحث السيميائي.

ولكن المشكلة التي تفرض نفسها بين هذا الطرح القرآني –إن جاز لنا أن نقول ذلك– والطرح السيميائي الغربي، هو أن هذا الأخير ينطلق من الإنسان ويعود إليه، إنه بحث تحليلي في الأنساق الدالة التي هي من نتاج الإنسان، إنه باثّه ومتلقيه في الآن معا، ودور هذا البحث والدرس هو كشف الغطاء عنه سواء كانت حقيقة نقية أو زيفا وخداعا.

أما الطرح القرآني فيجعل الأنساق الدالة صلة تربط الإنسان بالإنسان وبموجودات الكون ثم هي تربطه بالله. وبالتالي فهذا يفترض سلفا بأن لهذا الإنسان ولهذا الكون خالق ومسير وأن الإنسان ليصل إلى الحقيقة من أقصر طريق عليه أن يؤمن بهذه المسلمة، وإن اختار عقله مرشدا سيصل إليها أيضا ولكن الشرط الوحيد هو جعل هذا العقل متجردا من الأفكار المسبقة متقبلا بإنصاف للنتائج التي سيقضي عنها بحثه.

يقول عل مهدي زيتون: شكلت الدلالة التي ينطوي عليها أي نص من النصوص المشكلة

---

(1)نصر حامد أبو زيد ، المرجع السابق، ص259-261، بتصرف.

(2)سورة آل عمران، الآيتين 190-191.

الأساسية التي شغلت بال النقد الأدبي منذ أقدم العصور وفي ثقافات الأمم المختلفة وإن كانت المساهمة الغربية هي المساهمة الأقوى في عصرنا الحديث فإنه لا يجوز لنا أن نتجاوز ما جاءت به الثقافة العربية الإسلامية...فقط ارتبطت التجربة الإسلامية في عملية استكناه الدلالة بنزول الوحي، كلام الله وقد احتاج المسلمون إلى معرفة دلالة النص القرآني لكي يكونوا على بينة من أمرهم... ولذلك كان علم التفسير... وهذا العلم مرتكز حسب لغة العصر إلى علمين مستقلين: علم الدلالة "السيمانتيك" حيث يتحكم النظام اللغوي معجما وصرفا ونحوا بتحديد الدلالة الواحدة التي يحتملها النص، والثاني علم العلامات (السيميولوجيا) حيث يحيد النظام اللغوي فيتحكم بتحديد الدلالة لازم الخبر أو الصور البيانية أو البديعية... والدلالة التي نبحث عنها في النص القرآني هي الدلالة التي أودعها الله في نصه، فالسلطة التي تتحدد على أساسها جميع عمليات البحث عن المعنى هي سلطة الله تعالى، وحين تكون السلطة للمؤلف تصير القصدية هي المتحكمة بالدلالة. ذلك أن القصدية الإلهية قائمة على العلم والمعرفة المطلقين اللذين يجعلان من النص القرآني نصا قادرا على الإجابة عل كل الأسئلة بخلاف القصدية البشرية القائمة على ثقافة محدودة وقناعات محددة، إلا أن القصدية تظل العامل الحاسم في تحديد الدلالة بقطع نظر عن العوامل الأخرى التي ستقول بها مناهج النقد الغربية الحديثة[1].

ولعل هذا الطرح قريب من طرح مدرسة سيميولوجيا التواصل أو الإبلاغ التي ترى في العلامة دال ومدلول وقصدية على عكس طرح سيميولوجيا الدلالة التي تبعد القصدية وتدعو إلى موت المؤلف.

وعلم التفسير ليس وحده من بحث عن الدلالة ولكن أيضا علم الكلام، يقول علي مهدي زيتون مجددا: تتوزع نقدنا القديم مدرستان: المدرسة الكلامية الشيعية المعتزلية والمدرسة الكلامية الأشعرية (السنية)، وإذا رأت المدرسة الأولى أن البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب

(1)علي مهدي زيتون، المرجع السابق. ص213-214.

في أحسن صورة من اللفظ... فقد رأت المدرسة الثانية أن البلاغة هي الكشف عن المعنى القائم في الذهن، وهما مع ذلك يلتقيان في نقطة سلطة المؤلف، ويعني ذلك أن المعنى هو معنى مقصود من قبل المؤلف دون غيره[1].

إذن فقد ركزت المدرسة المعتزلية التي ينتمي إليها الجاحظ على شكلية الدال (الأصوات والألفاظ) ورأتها مكمن الإبداع والبلاغة، بينما ركزت المدرسة الأشعرية التي ينتمي إليها عبد القادر الجرجاني على سيادة المعنى على اللفظ ورأت أن الألفاظ (الدوال) خدم للمعنى (المدلولات). والعلمان وإن لم يكونا في ثقافتنا القديمة معروفين باسمهما الحديثين (السيمانتيك والسيميولوجيا) إلا أنهما كانا موجودين بما وظفا له في عصرنا الحديث، والكلام على "معنى المعنى" من قبل عبد القادر الجرجاني لم يكن مختلفا عما ترمي إليه السيميائيات المركبة ومستويات الدلالة (تقرير/تضمين) التي تحدث عنها رولان بارت[2].

وفي هذا السياق، نجد "نصر حامد أبو زيد" يقدم إضافة قيمة: قدمت المدرسة الكلامية المعتزلية مفهوم القصدية شرطا لفهم الكلام الإلهي، لكنها ليست قصدية مستنبطة من الكلام ذاته، بل هي قصدية نابعة من الفهم العقلي للوجود خارج اللغة، وهنا يفرق المعتزلة بين أنماط الدلالات: الدلالات الوجوبية حيث علاقة الدال بالمدلول علاقة تلازم عقلية مثل دلالة الفعل على الفاعل، وهي دلالات عقلية لا تختلف من مجتمع إلى مجتمع ولا من ثقافة إلى ثقافة، بل هي دلالات يتفق عليها جميع العقلاء بصرف النظر عن الزمان والمكان، أما النمط الثاني من الدلالات فهي تلك الوضعية الاتفاقية التي تقوم على التواطؤ بين أفراد الجماعة أو بين المتكلمين، في هذا النمط الثاني تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية قائمة على محض الاتفاق، وداخل في هذا النمط الثاني اللغة الطبيعية واللغات التي تعتمد على الإشارات والحركات الجسدية وهم يصلون إلى أن الدلالة العقلية الكاشفة عن القصدية في الكلام الإلهي

---

(1)علي مهدي زيتون، المرجع السابق. ص214.

(2)المرجع نفسه. ص215.

هي التي تربط بين دلالة العالم ودلالة الكلام[1].

هذا، وقد أورد كل من عادل فاخوري في كتابه "علم الدلالة عند العرب" دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، وحنون مبارك في كتابه "في السيميائيات العربية قراءة في نصوص قديمة" بحثين حول ما جاء من مفاهيم حول العلامة والدلالة وآلية تشكيلها في التراث الفكري الإسلامي في محاولة لربطها ومقارنتها بالمفاهيم السيميائية الحديثة وقد ارتأينا أن نستشهد ببعضها.

يذكر حنون مبارك موضحا ما جاء به الجاحظ في مؤلفه البيان والتبيين أن هذا الأخير قدم تصنيفا للدلالات أو ما يمكن أن نسميه بالأنساق الدالة، وهي تشكل معان عينية دقيقة ومتميزة لكنها قد تكون مجرد لغو وقد اعتبر الجاحظ الإشارة مصاحبة للغة لكنها قد تحلّ محلها وتستعمل في سياقات ومقامات معينة وتنفرد بها. كما أشار الجاحظ أن الإشارة باليد والرأس يتوقف على حسن البيان باللسان، ومعنى ذلك أن دلالة الإشارة متوقفة على دلالة اللغة أي أن الإشارة لا تدل إلا بواسطة اللغة، وقد انتهى إلى اعتبار أن الناطق والجامد سيان في حمل الدلالة[2].

يقول الجاحظ "ومتى دلّ الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكتا، وهذا القول شائع في جميع اللغات ومتفق عليه مع فرط الاختلافات[3].

أما في كتاب "رسائل الجاحظ" فقد تحدث الجاحظ عن أن المعنى ملازم للتسمية إذ لا يعقل أن يكون اسم بلا معنى لأن ذلك يندرج في حكم اللغو، فالدال الذي لا مدلول له كيان لا وظيفة له ولا منفعة فيه، إنه كيان موات لا يحييه إلا المدلول الذي يبث فيه حياة التداول، يقول الجاحظ:"... هذا وقد خلقه[آدم] الله بيده... وعلمه جميع الأسماء بجميع المعاني ولا يجوز أن

(1)نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق. ص266–268 بتصرف.

(2)حنون مبارك، **في السيميائيات العربية، قراءة في نصوص قديمة**. ط1، طنجة: سيليكي إخوان، 2001، ص100.

(3)المرجع نفسه، ص102.

يعلمه الإسم ويدع المعنى، ويعلمه الدلالة ولا يضع له المدلول عليه...والأسماء في معنى الأبدان والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح... ففي قوله جل ذكره "**وعلم آدم الأسماء كلها**"، إخبار أنه قد علمه المعاني كلها[1].

ولقد أورد إدريس بلمليح في كتابه "الرؤية البيانية عند الجاحظ" تحليلا مفصلا حول منطلقات الجاحظ الفكرية التي انعكست بدورها على "علم البيان" كما تحدث عن ما يسميه "سيمياء الجاحظ" وهو يشير إلى ما أشار إليه حنون مبارك فيما يتعلق بتصنيف أنواع العلامات.

يقول إدريس بلمليح : إن الجاحظ يتصور العالم تصورا بيانيا، أي أنه يرى بأن الكون والطبيعة والحيوان والإنسان تعبر عن نفسها بأشكال إشارية مختلفة، ولكن هذه الإشارات هي عامل مشترك بين جميع مظاهر الخلق الإلاهي[2].

ولقد قسّم الجاحظ أنواع الإشارات إلى خمسة أقسام:" أما النصبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد" ومعنى هذا أن الجماد والسكون في الطبيعة والكون تعبر عن نفسها بإشارة من جنسها "متى دلّ الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا" ومعنى هذا أن النصبة أداة تواصل تحمل رسالة صامتة، ولكنها ليست في حضن الحياة الاجتماعية بل هي أداة تواصل بين الإنسان والقوة الغيبية التي تعتبر سر العالم وحقيقته الخفية، إنها إشارة للدلالة على الله.

وهناك نوع ثان من العلامات أسماها بالإشارة وصنفها إلى قسمين قسم يستعين به الإنسان من أجل إبلاغ المعنى ويشركه مع اللفظ "ومن شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم"، وقسم ثان من العلامات أو الإشارات يستطيع أن ينفصل انفصالا مطلقا عن اللفظ ولكنها قد تساعده وتتصل به فتعد تابعة له في أحيان كثيرة، وهي تعد على أي حال إشارات

---

(1)المرجع نفسه. ص98.

(2)إدريس بلمليح، **الرؤية البيانية عند الجاحظ**. ط1، الدار البيضاء المغرب: دار الثقافة، 1984، ص120.

دالة بحد ذاتها وجد اللفظ أم لم يوجد "فأما الإشارة فاليد والرأس، وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب والسيف، وقد يتهدد رافع السيف والسوط، فيكون ذلك زاجرا ومانعا ورادعا"، مما يشير إلى أن هذا النوع من العلامات له نظامه الخاص غير نظام اللغة عند الجاحظ.

وهناك نوع ثالث من العلامات وهو "العقد" وهو صنف من الحساب يكون بأصابع اليدين، وهو لم يتحدث عن العقد باعتباره وسيلة بيانية بقدر ما تحدث عن منافعه ومنافع الحساب ككل يقول الجاحظ "فجعل الله اللفظ للسامع، وجعل الإشارة للناظر وأشرك الناظر واللامس في العقد"

أما النوع الرابع فهو الخط وهو وسيلة لا تعني عند الجاحظ الكتابة فقط بل إنها تشمل كل ما اصطنعه الإنسان من وسائل خطية تدرك بواسطة العين في حدود سطح المكان سواء كانت بواسطة القلم أو غيره وسواء كانت مكتوبة أو منقوشة أو محفورة فالجاحظ لم يعتبر الفرق الشكلي بين هذه العلامات جوهريا بما لأنها تعتمد على الشكل المصور الذي يدرك بالعين "وليس بين الرقوم والخطوط فرق فكلها خطوط وكلها كتاب أو في معنى الخط والكتاب".

أما النوع الخامس فهو اللفظ، وهو الكلام المنطوق وهو يعد في نظر الجاحظ أصلا اشتقت منه وسائل البيان الأخرى "وقلنا في الحاجة إلى المنطق وعموم نفعه وشدة الحاجة إليه، وكيف صار أعمّ نفعا، ولجميع هذه الأشكال أصلا، وصار هو المشتق منه والمحمول عليه"، وبالتالي فهو يرى أن الكلام هو البيان الحقيقي في حين أن غيره من وسائل التواصل شبيه به وتابع له.

وهذا القول يؤكده علماء اللغة وعلماء السيميائيات الذين يفهمون الأنظمة الدلالية الأخرى

ويدرسونها من خلال ما توصل إليه علماء اللغة من قواعد وقوانين (ويقصد السيميائيات المبنية على الدرس اللساني)[1].

---

(1)إدريس بلمليح، المرجع السابق. ص–ص 120–134.

هذا بالنسبة للجاحظ، أما بالنسبة لغيره من الفلاسفة المتقدمين كالفارابي وابن سينا والغزالي فيقول عنهم عادل فخوري أن بحثهم الدلالي اقتصر على الدلالة اللفظية وتعريفهم لما يتبع عن كتب مفهوم أرسطو، فالدلالة بنظرهم تتناول اللفظة والأثر النفسي أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي تدخل باعتبارها دالة على الألفاظ لكن دورها ليس ضروريا عند ابن سينا خلافا لأرسطو(1).

وقد لخص "عز الدين مناصرة" أهم ما جاء في كتاب عادل فاخوري أن جذور السيميائيات عند العرب المسلمين تعود إلى حقل المنطق أو حقل البيان، فالدلالة عند العرب تتناول اللفظة والأثر النفسي والأمر الخارجي إضافة إلى الكتابة، وابن سينا لا يستثني الأمر الخارجي (المرجع) من العلامة اللفظية، مع هذا نجد يحي العلوي يقترب من موقف "سوسير" الذي يقول (العلوي) "بأن الحقيقة في وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية".

ويصل "عادل فاخوري" في نهاية مؤلفه إلى خلاصة تقول "بأن المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة، وقد توصل المسلمين إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة، على كل أصناف العلامات، ومن الواضح أنهم اعتمدوا الدلالة اللفظية نموذجا أساسيا، كذلك أقسام العلامة عندهم قريبة من تقسيم بورس، وتبقى أبحاثهم التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة، أو بوجه عام العلامات المركبة، وتحليل الدلالة المؤلفة من تسلسل عدة توابع دلالية، مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسيميائيات المعاصرة"(2).

ولأن السيميائيات على رأي "شاندلر" لا تعترف بالحرفية بل تهتم بمستوى البلاغة، فإن جهود "عبد القاهر الجرجاني" لها إسهامات كبيرة في هذا المجال، إذ نجده في مؤلفه "دلائل الإعجاز"

---

(1)عادل فاخوري، **علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة** . ط1، بيروت: دار الطليعة، 1985، ص7.

(2)آن إينو وآخرون، المرجع السابق، ص30.

قدّم مفهومه حول علاقة المعنى باللفظ (وجهي العلامة اللغوية) وهو يقول بأسبقية المعنى على اللفظ الذي يأتي كمجرد تابع وخادم للأول وفي هذا يقول: "... فإن الاعتبار ينبغي أن يكون بحال الواضع للكلام والمؤلف له، والواجب أن ينظر إلى حال المعاني معه لا مع السامع، وإذا نظرنا علمنا ضرورة أنه محال أن يكون الترتيب فيها تبعا لترتيب الألفاظ ومكتسبا عنه، لأن ذلك يقتضي أن تكون الألفاظ سابقة للمعاني، وأن تقع في نفس الإنسان أولا، ثم تقع المعاني من بعدها وتالية لها، بالعكس مما يعلمه كل عاقل إذا هو لم يؤخذ عن نفسه ولم يضرب حجاب بينه وبين عقله، وليت شعري، هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على حكمها؟ أو ليست سمات لها وأوضاعا قد وضعت لتدل عليها؟".[1]

كما يشير الجرجاني إلى علاقة المعاني بما قبلها وما بعدها في سياق الجملة فيما عرفه "بالنظم" فيقول: "إن معانيها اتحدت فصارت الألفاظ من أجل ذلك كأنها لفظة واحدة" ويضيف"إن النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها، وأن نظمها هو تولي معاني النحو فيها.[2]

ولعل "نور الدين محمد دنياجي" يقدم شرحا لما قدمناه بلغة محدثة إذ يقول أن الجرجاني رأى الألفاظ أكثر دلالة ووظيفة من باقي الرموز والعلامات غير اللغوية، فهناك صفات خاصة باللفظ اصطلح عليها وجعلت منه رمزا، له دلالة عامة، وهذه الصفات تنقسم إلى صفات حسية ومعنوية (دال حسي/مدلول معنوي ذهني) ولكن ما يميز اللفظ في كل ذلك أنه يستطيع أن يكسب دلالات جديدة من خلال سياقه في الجملة.[3]

---

(1)عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص391.

(2)المرجع نفسه. ص374.

(3)نور الدين محمد دنياجي، **التفكير اللغوي عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في اللغة ولغة الخطاب**. ط1، المغرب: مجموعة البحث في علوم اللسان العربي، 1997، ص70.

وهو يضيف فيما يخص مفهوم النظم قائلا: إن الجرجاني وضع مستويات للنظم، فالمستوى الأول هو مستوى الحروف والأصوات التي لا توجب معنى وهذا النوع من النظم بسيط لا يعتمد إلا على المحاكاة، ومستوى ثان من النظم هو مستوى الكلمات التي تعتبر المعنى "لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس" والنظم بهذا المفهوم يصبح نظيرا للنسيج والتأليف والصياغة، و"دنياجي" يوضح أن مفهوم النظم عند الجرجاني يرتبط بمعنى "التحويل" أي عملية تحويل الكلمات من فضائها العام إلى عناصر تتداخل دلالاتها لتؤدي معنى مفيد، ويعتبر الجرجاني أن نظم الكلمات لا يتجه إلى الفظ نفسه بل يتبع ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها.[1] والجرجاني بهذا يتحدث عن التمفصل المزدوج الذي ينسب إلى مارتيني.

أما فيما يخص البلاغة فالجرجاني يرجعها إلى قسمين إذ يقول: "اعلم أن الكلام الفصيح قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم.

فالقسم الأول "الكناية" و"الاستعارة" والتمثيل الكائن على حدّ الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية... وإذا عرفت هذا في الكناية فالاستعارة في هذه القضية، وذلك أن موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنه من معنى اللفظ".[2]

يقول "نور الدين دنياجي" لقد اهتدى الجرجاني من خلال بحثه في البلاغة إلى مفهوم "معنى المعنى" حيث قال "وإذا عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن نقول المعنى ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى

(1)المرجع نفسه. ص123.

(2)عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق. ص429.

أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" وبالتالي تحدث الجرجاني عن مستوى سطحي مباشر وآخر ضمني غير مباشر.[1]

وفي مقارنة لمفهوم "معنى المعنى" الجرجاني مع مفهومي التقرير والإيحاء التي جاء بها هجمسليف وطورها رولان بارت، يرى "عادل فاخوري" أنه في حين يقوم المستوى الضمني على مدلول المستوى التقريري بحيث يفضي إلى علامة كاملة في مستوى ثان (دال2/مدلول2)

يقدّم الجرجاني مفهومه الذي يحوّل فيه (المدلول1) إلى مدلول2 مباشرة.[2] وهذا اجتهاد شخصي "لعادل فاخوري" في فهم مفهوم "معنى المعنى" الجرجاني.

والأكيد أن الدارس لإسهامات الجرجاني سيجد أنه يعتبر بحق رائد في مجال الدراسات اللغوية في زمانه بل وفيما يلي زمانه، وهو أمر يشاطره فيه الكثير من علماء الكلام والفلاسفة والمفسرين الذين يحفل التراث العربي والإسلامي بجهودهم العلمية التي يقتضي الخوض فيها آلاف البحوث والدراسات الأكاديمية، ولكن ما أردنا الإشارة إليه في هذا السياق المقتضب أن نسد فجوة زمنية أهملتها الدراسات اللسانية والسيميائية الغربية الحديثة.

(1)نور الدين محمد دنياجي، المرجع السابق. ص134.

(2)عادل فاخوري، المرجع السابق. ص 77.

المبحث الرابع: البنيوية اللسانية ومفهوم العلامة عند دوسوسير.

إن إشكالية تسمية علم العلامات التي لا تزال البحوث و المراجع تتخبط فيها ما بين سيميولوجيا و سيميوطيقا تقودنا لا محالة ناحية إيجاد مقارنة بين الطرحين: الديسوسيري والبورسي، و قبل هذه المقارنة كان لا بد من إعادة استرجاع الأسس و المنطلقات النظرية التي إنبنى عليها الطرحين كل على حدة، والبداية اخترناها أن تكون مع سيميولوجية سوسير.

عالم اللسانيات السويسري "فردناند دو سوسير"(1857–1913) مات شابا(56سنة) وفي أواخر حياته فقط وضع النظريات اللسانية التي جعلته ذائع الصيت دون تصنيف كتب محددة ....تلامذته و مساعدوه الأقربون (شارل بالي و جورج سشهاي) هما اللذان جمعا تسجيلاتهما الخاصة من خلال محاضرات أستاذ جنيف و بعض الوثائق التي عثر عليها بعد وفاته هنا وهناك لتصنيف الكتاب المشهور:" محاضرات في علم اللسان العام" الذي يظهر لأول مرة سنة 1916...و لم تكن الإسهامات الشخصية لسوسير بالهينة خاصة مفاهيم الدال و المدلول وتعارض و تكامل اللغة الكلام، اعتباطية الدليل: إنها من العمل الخاص لسوسير إذ لأول مرة تدرس اللغة من جانبها الشكلي الصوري و في تكامل المادة الصوتية اللسانية بدلالة اللغات، تمّ تجاوز الثنائية الكلاسيكية "الجوهر"، "الشكل" لفائدة نظرية تحيط من قريب بحقائق العلاقة بين شكل التعبير و محتوى التعبير .(1)

لكن سوسير كان يرى إلى اللغويات باعتبارها مجرد جزء واحد فقط (الجزء المفضل ربما) من علم أكثر اتساعا تنبأ بظهوره..علم أسماه Sémiologie (سيميولوجيا) و هي تشتق معناها من اللفظة اليونانية sémion، و التي تعني "علامة"، و كلاهما يحيلان إلى دراسة كيف تتواصل المعاني من خلال العلامات signes.... أظهر سوسير أن اللغة مكونة من علامات توصل المعاني، و قد توقع أن كل أنواع الأشياء الأخرى التي توصل المعاني يمكن دراستها من حيث

---

(1)برنار توسان ، المرجع السابق. ص39.

المبدأ بالطريقة نفسها و باعتبارها علامات لغوية، و باستخدام مناهج التحليل نفسها. السيميولوجيا إذا، هي دراسة العلامات في إطار المجتمع. وفي حين تتشكل دراسة العلامات اللغوية أحد فروعها، فهي تضم إلى ذلك دراسة كل استخدام لنظام يحتوي على علامة تحمل معنى ما لشخص ما.(1)

يقول سوسير في هذا الشأن:" ينبغي أن يتساءل أصحاب السيميولوجيا عندما ينتظم أمرها كعلم إذا كانت طرق التعبير التي تقوم على دلائل طبيعية صرفة كالتعبير الكلي بالإشارات هي من مشمولات علمهم أم لا، فإذا افترضنا أنه يشملها فإن موضوعه الأساسي سيبقى لا محالة مجموع الأنظمة القائمة على اعتباطية الدليل".. و يقول في موضع آخر:" إن كل وسيلة من وسائل التعبير يرثها المرء في مجتمع من المجتمعات تعتمد مبدئيا على عادة جماعية أو بعبارة مرادفة "على التواضع"...و الذي يفرض استعمال الإشارات هو هذه القاعدة و ليس قيمة تلك الإشارات في حد ذاتها"(2)

لقد تناول سوسير السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية، و لذلك فإنه يقيم علاقة مباشرة و وثيقة بين السيميولوجيا و اللغة، حتى أنه يعرف اللغة على هذا الأساس:" اللغة نظام من العلامات يعبّر عن أفكار La langue et un système de signes exprimant des idées. وفي المقابل سوسير على إدراك تام بأننا لا نتصل فقط بواسطة اللغة، و لكن كذلك بواسطة إشارات و علامات مختلفة من مثل : الطقوس الرمزية، و أشكال التهذيب أو المجاملة و الإشارات العسكرية

(Les rites symboliques, les formes de politesse, les signaux militaires,…)

---

(1)جوناثان بيغنل، **المرجع السابق**، ص14.

(2)فيصل الأحمر، **الدليل السيميولوجي** .الجزائر : دار الألمعية ،ط 1 ، 2011، ص. 18

و بناء عليه تنبأ:" بضرورة إيجاد علم مهمته دراسة العلامات في خضم الحياة الاجتماعية... ندعوه السيميولوجيا... السيميولوجيا ستعرفنا مما تتبني العلامات، و ما هي القوانين التي تحكمها. و لأنها غير موجودة بعد فنحن لا يمكننا الحكم عليها بما ستكون، ولكن في المقابل لها الحق في الوجود لأن مكانتها محددة مسبقا. فاللسانيات ليست إلاّ جزء من هذا العلم العام فالقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا يمكن أن تطبق على اللسانيات، هذه الأخيرة ستجد نفسها مرتبطة بميدان محدد بدقة في مجموع الوقائع الإنسانية. و مهمة اللسانيات هي التعريف بما يجعل من اللغة نظاما متميزا في مجموع الوقائع السيميولوجية." (1)*

وعلى هذا الأساس يمكن استخلاص أهم الأفكار التي كرسها سوسير في كتابه "دروس في اللسانيات العامة":

إن اللغة أهم نظام سيميولوجي. إنها جزء من نظام عام أشمل منها هو النظام السيميولوجي. إن ما قدمه سوسير لم يكن إلاّ ملمحا يسيرا لعلم جديد هو علم العلامات مكتفيا بتقديم تصوراته عن هذا العلم في ضوء بحثه في نظام اللغة، و على هذا فإن معرفة ما يمكن تسميتها سيميولوجية سوسير تمرّ فقط من خلال بحثه في ألسنيته.(2)

---

(1)Martin Joly, Op.cit, P18.

*(On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale…nous la nommerons sémiologie…Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore; on ne peut dire ce qu'elle sera; mais elle a doit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicable à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains… La tâche de linguistique est de défini ce qui fait de la langue un systèmes spéciale dans l'ensemble des faits sémiologiques)

(2)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص42.

بتعبير آخر، إن اللسانيات علم يهتم بالدلائل و العلامات اللغوية و بالتالي هو في نظر سوسير علم خاص و لا بد من ضرورة وجود علم عام، علم أشمل يهتم بباقي أصناف الدلائل أو العلامات التي سنها المجتمع لأداء وظيفة الترميز و هو علم السيميولوجيا.

يقول حنون مبارك:" إلاّ أن افتراض وجود السيميولوجيا تواجه عقبة معرفية تتجلى في كونها ليست بعد علما مستقلا و ليست ذات موضوع خاص متميز. ذلك أن القضايا التي من المفترض أن تندرج في السيميولوجيا ما تزال موزعة على عدة علوم.

من جهة ثانية، فإن السيميولوجيا تشتمل على ظواهر دالة مختلفة التكون ومتفاوتة الوظيفة الرمزية... و يعود هذا الغموض في وضع السيميولوجيا و في طبيعة موضوعها، في رأي سوسير، إلى افتقادنا لكل ما يمكنه أن يعرّفنا بطبيعة المسألة السيميولوجية، أي اللسان، لأن طرح هذه المسألة طرحا مقبولا يستوجب دراسة اللسان في ذاته. ويعني ذلك, في رأي سوسير أن للسان أهمية كبرى في تصنيف الظواهر الدالة و كشف طبيعتها. و بما أن اللسان لم يدرس قبل سوسير في ذاته، فإنه لم يكن بمقدور السيميولوجيا أن تتشكل كعلم. أمّا و قد وضعت مع سوسير أسس نظرية دراسة اللسان في ذاته، فإنه من المفروض الآن أن يوضع مثل هذا العلم العام. وبذلك يصح ربط تأخر ظهور السيميولوجيا بتأخر تشكل اللسانيات كعلم مستقل."(1)

إن ما سبق الاستشهاد به يقودنا قصرا للوقوف عند مفهوم مركزي في لسانيات سوسير و من بعده في سيميولوجيا التي تنبأ بها، و هو مفهوم **اللسان**، و مفهوم اللسان في حد ذاته يقودنا بدوره للوقوف عند الثنائيات التي بنيت عليها نظرية سوسير اللغوية إجمالا.

تقول بلاسم محمد:" ينشأ التوجه العلمي عنده(سوسير) في سلسلة من الثنائيات الضدية أو المتقابلات، و يمكن وصف هذه الثنائيات بالضدية، كما يمكن وصفها بالاستبعادية فهي دائما

(1) حنون مبارك، **دروس في السيميائيات** . ط1، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ،1987 ، ص70.

مرشحة لعملية إلغاء عنصر من عنصري الثنائية، و ذلك للتمكن عبر الاستبعاد من ضبط المادة.

الثنائية الأولى: لسان/ كلام بإبرازها وجهي اللغة الأدائي و المؤسسي سمحت لسوسير بأن يقول إن الدراسة العلمية للغة تهتم بالوجه اللساني و تستبعد الكلام، فاللسان مادة الألسنية لأنه مؤسسة جمعية لا علاقة لها بالأداء الفردي.

و الثنائية الثانية: علامة(دليل)/ مرجع: فاللسان مجموعة علامات (دلائل) "كلمات" ذات طبيعة اتفاقية عرفية علاقتها بالمرجع " الواقع المادي" اعتباطية غير معللة، إذ ليس هناك ما يعلل علاقة " كلب" بواقع حيوان أليف له ميزات خاصة و قد كان ممكننا تسميته طاولة أو أي شيء آخر. فمادة الألسنية هي العلامة و ليس المرجع الذي ترمز إليه خاصة إن تطور العلامة يختلف جذريا عن تطور المرجع.

أماّ الثنائية الثالثة التي تخص العلامة فتتكون من وجهين الدال/ المدلول، الدال هو الصورة السمعية (أي الأصوات التي تؤلف الكلمة أو اللفظ) و المدلول هو الصورة المفهومية عبر الصورة الصوتية (أي التصور الذهني لتلك الأصوات التي تؤلف الكلمة ونكون هنا أمام المفهوم أو المعنى).

أما الثنائية الرابعة: تزامن/ تعاقب فتتعلق بالطريقة التي بجب إتباعها لتحليل الظاهرة اللسانية.

و يعتقد سوسير أن هناك منهجين متناقضين حسب نظرتنا إلى اللسان كنسق قائم أو كنسق في تطور.

أما الثنائية الخامسة: الحضور/ الغياب (تركيبية/ استبدالية)، و هي الثنائية التي تتعلق بالمحور الأفقي و العمودي أو الحضوري و الغيابي أو الكنائي و الاستعاري، إن علاقات التأليف تتحرك أفقيا و تعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة، و هذا بحكم الصلة بين الوحدات حيث تكون

صلة تآلف أو تنافر مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن فكلمة "جاء" على صلة تبادلية مع "الرجل" مما يمكننا التأليف بينهما " جاء الرجل" لكن كلمة "جاء" تتنافر مع كلمة "غاب" ...

أما الاختيار فهو علاقات الغياب و هو ذو طبيعة إيحائية تقوم على إمكان الاستبدال على محور عمودي. فكل كلمة في أية جملة هي "اختيار" حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها."[(1)]

و لنبدأ بتفصيل هذه الثنائيات كلّ على حده, و أولاها ثنائية لسان/ كلام :

يبدأ سوسير من منطلق محدد ألا و هو أن اللغة عبارة عن نظام, هذا النظام أسماه سوسير "لسان " (Langue) و كل حالة جزئية عملية أسماها "كلام" (Parole)، فهي تستخدم عناصر معينة من النظام اللغوي ذاك. هذا الفارق، و على سبيل المثال كما يقول جوناثان بيغنل شارحا مثال سوسير: يشبه تماما الفارق بين نظام معين من القواعد و المصطلحات يعرف بالشطرنج وبين خطوة جزئية فردية يحدث أن نستخدمه في لعبة الشطرنج نؤيدها. كل خطوة فردية في لعبة الشطرنج التي نؤديها إنما نختارها من بين كم كبير من الخطوات الممكنة في نظام الشطرنج. وعليه يمكننا أن ندعو نظام خطوات الشطرنج "لغة الشطرنج", بينما كل خطوة جزئية في لعبة شطرنج نؤديها هي مفردة أو "Parole"، و اختيار الخطوة المناسبة من بين مجموع الخطوات الممكنة إنما يجري داخل "لغة الشطرنج".

يمكن تطبيق التمييز نفسه على اللغة. هناك في أيّة لغة كمّ كبير من المفردات ذات المعنى والتي يستطيع المتحدّث أو (الكاتب) استخدامها. ولكي تكون المفردات ذات معنى عليها أن تنسجم مع نظام قواعد هذه اللغة –بالتالي– نظام القواعد الكلي الذي يحكم على إمكانية استخدام المفردة هو Langue (اللسان)، وكل مفردة ممكنة فيه هي مثال Parole (كلام)... دلالات Parole أي المفردات تكون ذات معنى إذا كانت تستخدم على نحو ينسجم مع قواعد

---

(1)بلاسم محمد, المرجع السابق,ص43-45.

Langue.[1]

و بالتالي فسوسير يعني بالكلام نتاج الفرد الذي يتكلم في وقت معين بتوظيفه للسان، بينما يقصد باللسان نظاما تجريديا نظريا بنيويا يتشاطره مجتمع المتكلمين. [2]

بالنسبة للثنائية الثانية علامة/ مرجع, فسوسير أعلن أن دراسة اللسانيات لا بد لها أن تمر من خلال دراسة العلامة اللسانية أو الدليل اللساني, هذه العلامة لا تمثل – كما كان يعتقد من قبل– علاقة ربط بين الكلمة و ما تمثله في الواقع (المرجع) أو لنقل هي لا تربط شيئا باسم بل إنها تربط بين دال و مدلول[3]، ولذلك نجد سوسير قد همش مفهوم المرجع في لسانياته. و بناء على هذه الثنائية يطالعنا مفهوم آخر جوهري في نظرية سوسير هو مفهوم الاعتباطية الذي سيظهر جليا في ثنائية الدال و المدلول أو وجهي العلامة اللسانية المعروف بنظرية الدليل/ العلامة هذه النظرية تعتبر الفيصل لا في أعمال سوسير وحده بل في تاريخ اللسانيات الغربية الحديثة.

نظرية العلامة عند سوسير تقضي بأن : " الدليل وحدة نفسية ذات وجهين... و هذان العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا و يتطلب إحدهما الآخر... و نطلق على التأليف بين التصور والصورة السمعية الدليل (العلامة)...و نقترح الاحتفاظ بكلمة دليل لتعيين المجموع، وتعويض الصورة السمعية والتصور ، على التوالي، بدال ومدلول." [4]

و يشرح حنون مبارك هذه النظرية بقوله: " إن للدليل: مكونين هما الدال و المدلول، و الدال لا يتشكل من الصوت الواقعي و المادي و الطبيعي، ذلك أن الصورة السمعية هي عبارة عن

---

(1)جوناثان بيغنل، المرجع السابق، ص17– 18.

(2)Bruno Ollivier, Op.cit, p9.

(3)Ibid,p9.

(4)حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، المرجع السابق، ص 37.

الانطباع النفسي للصوت. و هي أيضا عبارة عن وسيط. أما المدلول، فإنه ليس ذلك الشيء الواقعي الملموس الذي يعيّنه الدليل، و إنما هو التمثيل الذهني للشيء. فهو مثله مثل الدال ذو طبيعة نفسية.

و إذا كان الدليل (العلامة) هو الجمع بين هذين العنصرين النفسيين، فهو بالضرورة كيان نفسي. و عليه، فإنه يجد موقعه في اللسان لا في الكلام باعتبار اللسان، في المفهوم السوسيري مجموع العلاقات بين الأشكال و القواعد و البصمات المختزنة في أدمغة الذوات المتكلمة. العلاقة بين الدال و المدلول لا تقوم على المشابهة و المناسبة و إلاّ لما تعددت الألسنة، بل تقوم هذه العلاقة على الاعتباطية إذ لا توحي الدوال على مدلولاتها بشكل تلقائي و طبيعي."(1)

و بخصوص الاعتباطية التي تعتبر من أهم ميزات العلامة اللغوية يشرح بيغنل مفهومها : "علامة قط (cat) هي عشوائية، بمعنى أنها ليست ناتجة عن أي تلازم بالصوت أو بالشكل البصري، أو بما تبدو عليه القطط في الواقع. ففي لغة أخرى، العلامة التي تدل قط هي مختلفة عمّا هي عليه في الإنجليزية (cat)أو في الفرنسية(chat). هناك بالتأكيد نوع من التوافق بين مستخدمي لغتنا (اللغة الواحدة) أن علامة قط تحيل إلى حيوان صغير كثيف الشعر رباعي الساق، لكننا لا ندخل هذا التوافق بقرار منّا، إننا ببساطة نتعلم كيف نستخدم اللغة في وقت مبكر من حياتنا و على نحو لا يتيح لنا مجالا واسعا للاختيار، فاللغة كانت هناك دائما قبل أن نصل إلى المسرح... إن قدرة العلامات اللغوية لأن تكون ذات معنى إنما تعتمد على وجودها في سياق اجتماعي و على استخدامها في ذلك السياق على نحو مقبول و متوافق عليه.(2)

ثم إن العلامة اللغوية (الدليل اللغوي) لدى سوسير ليست ذات قيمة في ذاتها، إذ أنها تكتسب قيمتها من انتمائها إلى الكل، إلى النظام أي إلى اللسان و هي إن خرجت عن هذا الكل لم تعد

---

(1)المرجع نفسه، ص37.

(2)جوناثان بيغنل, المرجع السابق, ص17.

تعني شيئا "إن الدليل... يجب أن يفهم داخل تصور عام، هو النظام، و الذي يتضمن مفهوم الكل و العلاقة، حيث لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء، إلاّ في علاقتها الاختلافية مع الكل. فالأجزاء داخل النظام ليس لها معنى في حدّ ذاتها عندما ينظر إليها معزولة. و هو ما عبر عنه سوسير بمفهوم القيمة الذي يفترض أن الوحدات اللغوية، تعرف في علاقتها التعارضية.

لقد تبنت اللسانيات البنيوية مفهوم القيمة السوسيري: إن ما يوجد من فكرة أو مادة صوتية في الدليل، هو أقل قيمة بالمقارنة مع ما يحيط به من دلائل أخرى." (1)

و يضيف على هذا بيغنل:" يصف سوسير اللغة كنظام لا يتضمن مفردات موجبة في ذاتها، و معنى ذلك أن العلامات لا تستطيع أن تعني من تلقاء ذاتها شيئا معينا، و ليس شيئا آخر. هي بخلاف ذلك، تكتسب معناها المفترض من خلال تناقضها مع ما ليست عليه. "قط" ليست "بط" أو "قرد". و على ذلك فاللغة هي نظام من الاختلافات بين علامة لغوية ما و بين سائر العلامات الأخرى، و الاختلاف بين العلامة المعينة و سائر العلامات الأخرى هو ما يسمح للفرق في المعنى أن يظهر. و في كل الأحوال فالاختلاف بين علامة ما و سائر العلامات الموجودة هو الذي يسمح لتلك العالمة أن تكون قيد الاستعمال. و هكذا فليس في وسع أية علامة أن يكون لها معنى إلاّ بمقدار ما تكون قد تميزت عن العلامات الأخرى في اللسان Langue."(2)

أما فيما يخص ثنائية تزامن/ تعاقب فهي تقوم على مبدأ أن وحدات اللغة أي العلامات اللغوية تأتي بشكل ترتيبي خطي تعاقبي عبر الزمن سواء تعلق الأمر باللغة الشفوية أو المكتوبة فلكي نكون كلمة علينا أن نعقب الحروف الواحدة تلوى الأخرى، و لكي نكون جملة علينا أن نعقب كلمات، و هكذا دواليك.. و الأمر كله يستغرق زمنا معينا:" اللسانيات البنيوية تطبق أيضا

---

(1)آن إينو وآخرون، المرجع السابق، ص34.

(2)جوناثان بيغنل, المرجع السابق,ص18.

مبادئها في دراسة التعاقبية أو التراتبية la syntaxe، التي تصف العلاقة بين العناصر المتتالية في الرسالة الاتصالية، فلقد بيّن سوسير أن عناصر اللغة لا يمكن لها الوجود إلاّ من خلال سلسلة تحدث عبر الزمن."[1]

و يمكن شرح الأمر وتبسيطه بالقول:" في أي نص لغوي, كتابة أو كلاما، فإن علامة ما يجب أن تأتي قبل التي تليها، و بطريقة تغطي فسحة من الزمن... و حين تنتشر العلامات زمنيا في ترتيب ما، أو في نسق مكاني، فإن الترتيب الذي ترد فيه هو من الأهمية بمكان.

فالمعنى في جملة " الكلب عض الرجل"، إذا قرأنا الكلمات مرتبة الواحدة بعد الأخرى، ينتشر من اليمين إلى اليسار. هذه الحركة الأفقية تدعى جانب الترتيب من الجملة، أما إذا عكسنا اتجاه القراءة فسيصبح الترتيب " الرجل عض الكلب"، و يصبح المعنى مغايرا تماما."[2]

و هذه الحركة الأفقية تقودنا بدورها إلى حركة عمودية تتعلق بالثنائية الخامسة و الأخيرة، وهنا نتحدث عن ما يعرف بالعلاقات الاستبدالية Pragmatique " هناك ما يشبه جداول عمودية من العلامات تتقاطع مع الخط الأفقي للجملة، و بطريقة تتيح للجملة أن تستعمل واحدة من العلامات الموجودة في كل جدول عمودي... نستطيع مثلا – باستعمال المثال المذكور أعلاه – استبدال " الكلب" "بقط" أو "نمر", و استبدال "عض" " بلحس" أو " رفس" أو "مضغ" .... وعليه فإن جانبا مهما من مسألة كيف تصنع اللغة المعنى يجب العثور عليه في حقيقة إن كل علامة لغوية هي محاطة ببراديغمات من العلامات المترابطة غير الظاهرة، إن شرح معنى واحدة من الكلمات الفردية Parole سيتضمن بالتأكيد الانتباه للطريقة التي يؤثر فيها ترتيب الكلمات على المعنى، و على الطريقة التي شكلت بها العلامات التي لم تنتق من باراديغم معيّن معنى العلامات التي جرى انتقاؤها.

---

(1)Bruno Ollivier, Op.cit, p12.

(2)جوناثان بيغنل, المرجع السابق, ص23.

و كمبدأ عام... كل علامة موجودة إنما اكتسبت معناها بفضل العلامات الأخرى التي لم يجر انتقاؤها و استعدت من النص." [1].

خلاصة القول إن هذه الثنائيات هي أساس عمل سوسير الذي نال به شهرة و صدا واسعا في الوسط الأكاديمي الفرنسي، و منه الأوروبي فالعالمي، واعتبر ثورة في الدراسات اللغوية التي بفضلها افتتحت صفحة جديدة في البحوث والدراسات اللسانية تحت عنوان اللسانيات البنيوية ... هذه اللسانيات بمبادئها وعلى ضوء ثنائياتها انبثق علم السيميولوجيا الفرنسي –أو لنقل الأوروبي– في حدود الخمسينيات من القرن العشرين مع أعمال "رولان بارت" ، و بذلك تحققت نبوءة سوسير.

---

(1)جوناثان بيغنل، المرجع السابق، ص24.

المبحث الخامس: السيميائيات وفق طرح شارل ساندرس بورس ومبدأ تصنيف العلامات.

شارل ساندرس بورس فيلسوف و عالم منطق أمريكي ولد سنة 1839 و توفي في شهر أفريل من عام 1914 وكان آنذاك في الخامسة و السبعين من عمره، وقد فقدت بوفاته أمريكا علما من أكثر الأعلام الفلسفية أصالة و إبداعا بعد حياة مليئة بالتقلبات و الإخفاقات التي طالت كل شيء في حياته. فلقد عاش أغلب فترات حياته فقيرا معدما محروما من أي وضع اعتباري أو مادي، تاركا تراثا ضخما في شتى مجالات المعرفة.*... سنوات بعد ذلك سيتذكر الناس بورس من جديد، و سيحتفى بتراثه الفلسفي و المنطقي و السيميائي، و ستقوم الجامعة هافرد بشراء مخطوطاته. و ستقوم مجموعة من الأساتذة بجمعها في ثماني مجلدات تحت عنوان Collected Papers التي ظهرت لأول مرة ما بين 1931 و1935 تحت إشراف هارتشون ويس.[1]

قبل الخوض في سيميوطيقا بورس يجب التنويه إلى مدى تعقيدها، و هذا راجع كما يعبر عن ذلك سعيد بن كراد و هو يسرد مسيرة حياة الرجل بقوله:" ... فالملاحظ أنه طيلة حياته لم يكتب سوى كتابين، نشر أحدهما في حياته، و لم ير الآخر النور إلاّ بعد مماته، فهو لم يكن يعير اهتماما لهذا الأمر، و كان يكتب في ميادين متعددة و متضاربة و متباعدة عن بعضها البعض، الشيء الذي يجعل من تحديد خيط ضابط لأفكاره أمرا صعبا. و الذين اطلعوا على بعض كتاباته يدركون ذلك جيدا. و مضمون أعماله التي جمعت بعد موته في مجلدات تحت عنوان Collected Papers يوضح ذلك.

فلقد عمل مجموعة من الباحثين لفترة طويلة من أجل التمييز بين الحقول المتعددة التي تخوض فيها هذه الكتابات... فلقد كان قليل الاهتمام بتنظيم أفكاره.[2]

---

(1)سعيد بنكراد، **السيميائيات والتأويل، مدخل إلى سيميائيات ش.س.بورس**، المغرب: المركز الثقافي العربي، د.ت ص13-26 بتصرف.

(2)المرجع نفسه، ص21.

إن سيميوطيقا بورس كسيميولوجيا سوسير هي علم البحث عن كنه العلامة، ولكن المنطلقات الفكرية و العلمية متباينة، فسوسير كما رأينا كان منطلقه لساني, بينما بورس كان منطلقه فلسفي و منطقي، و لهذا التباين الأثر البالغ على المفاهيم و المقاربات النظرية التي جاء بها كلا الرجلين، مع العلم أن بورس تمكن من بناء سيميوطيقا بناء محكما على عكس سوسير الذي عاجلته المنية قبل أن يسهب في التنظير للعلم الجديد الذي سبق و أن تنبأ به.

يقول سعيد بن كراد في تقديمه لسيميوطيقا بورس." إن السيميائيات في تصور بورس لا يمكن أن تكون نموذجا تحليليا جاهزا قادرا عن الإجابة عن كل الأسئلة التي تطرحها الوقائع. إنها على النقيض من ذلك فعل... و بعبارة أخرى، إنها تصور متكامل للعالم. ذلك أن الإمساك بهذا العالم باعتباره سلسلة لا متناهية من الأنساق السيميائية، أي باعتباره علامات، يشير إلى استحالة فصل العلامة عن الواقع، ما دام هذا الواقع نفسه ينظر إليه باعتباره نسيجا من العلامات، أي سلسلة من الواقع نفسه ينظر إليه باعتباره نسيجا من العلامات، أي سلسلة من الإحالات التي تضمحل لحظة استيعابها في الفعل الإنساني.

إلاّ أن موتها هذا ليس موتا نهائيا، إنه موت مؤقت و عرضي. فهذا الفعل الإنساني يولّد من جديد لحظة تحققه، سلسلة من العلامات التي تدرج ضمن سلسلة جديدة من الإحالات، و هكذا دواليك. فكل فكر هو فكر ناقص بالضرورة و يحتوي على الضمني و الكامن، فهو يحتاج، لكي يحيل على فكر آخر، إلى فكر سابق و هكذا إلى ما لا نهاية.

و لهذا فإن السيميائيات، في تصور بورس... تجعل من الإنسان علامة و تجعل منه صانعا للعلامة و تقدمه كضحية لها في نفس الآن. فالإنسان هو المنتج للسلوك الفردي و هو الذي يحول هذا السلوك إلى قاعدة جماعية... و هي من جهة ثانية، تدرك العالم باعتباره كلية (ليس هناك فصل بين الواقع و الفكر)... لهذا فإن دائرة العالمات تتسع لتشمل كل الموجودات، بل إن الواقع ليس كذلك إلاّ في حدود مثوله أمامنا كعلامة، فلا يمكن تصور إدراك حقيقي يجعل من

الموجودات كيانات مفصولة عن الذات التي تدركها. و على حدّ تعبير بورس:" فإذا قلتم بأن هذا الموضوع موجود في استقلال عن كوني أفكر فيه، فإن كلامكم لا معنى له."[1]

إن كل شيء على وفق بورس يدرك بصفته علامة ويشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة فالتجربة الإنسانية كلها بدءا من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة .إنها تدرك كتداخل لمستويات ثلاثة.أول وثاني وثالث ،وكل عنصر يحدد كون له قوانينه ولكنه لا يدرك إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى .فلا وجود للعنصر خارج الوحدة التي تجمع هذه العناصر. [2]

ولكن ماذا تعني العلامة في نظر بورس؟ سؤال للإجابة عنه يجب المرور أولا بما يسمى نظرية المقولات الثلاث التي تعتبر الأساس النظري لمجمل سيميوطيقا بورس "... إن استيعاب التصوّر البورسي للعلامة يمر عبر استيعاب تصوره لنظرية المقولات ، إذ لا يشكل التعريف الذي يقدمه بورس للعلامة سوى الوجه المرئي لقاعدة فلسفية ترى في التجربة الإنسانية كلها كيانا منظما من خلال مقولات ثلاث هي الأصل والمنطلق في إدراك الكون وإدراك الذات وإنتاج المعرفة وتداولها ، فلا حدود تفصل في الظواهر بين المرئي والمستتر ، بين الممكن والمتحقق فكل ما يؤثث هذا الكون يشكل وحدة تامة ، ومع ذلك فإن التنظيم المفهومي للتجربة الإنسانية يقتضي منا الفصل بين المستويات والمظاهر والمجالات ... نحن لا ندرك العالم بشكل مباشر ولا يمكن أن نقول عنه أي شيء، فبغياب أداة التوسط التي هي العلامات ،أي في غياب الثلاثية إحدى المقولات الرئيسية كما سنرى ذلك لاحقا ، فلا وجود لفكر بدون علامات ولا يمكن أن نفكر خارج ما تقدمه العلامات ." [3]

إن المقولات الثلاث البورسية تعيد صياغة الوجود والموجودات بشكل فلسفي بحيث تغدو

---

(1)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق، ص–ص،27–29.

(2)المرجع نفسه ، ص47

(3)المرجع نفسه. ص 41.

صالحة لإنتاج المعرفة بعدما كانت مجرد موجودات جوفاء " إن مبدأ الثلاثية هو المبدأ الأساس الذي سيشكل عمق السيرورة المنتجة للإدراك والفهم والتواصل الإنساني ، سواء تعلق الأمر بالمقولات أو تعلق بالبناء الداخلي للعلامة ، أو تعلق بما سيسميه لاحقا التوزيع الثلاثي للعلامة ففي كل هذه الحالات تنطلق الثلاثية من النوعية (أول) إلى الفعل (ثان) وإلى القانون (ثالث) أي من الإحساس إلى الوجود إلى التوسط ، وهي السيرورة المؤدية إلى تحديد إدراك عقلي للكون يستند إلى المفاهيم لا إلى المعطيات الحسية المعزولة ." [1]

يشرح حنون مبارك المقولة الأولى بقوله :" إن الأول هو الوجود في ذاته ... إن الأول هو الوعي المباشر ، وتشتمل هذه المقولة الأولى على كيفيات الظواهر مثل أحمر، ومّر، ومتعب وصلب ومؤسف ...والأولية هي مقولة الإحساس والكيفية ".[2]

إن الأولانية أو الأولية في تصور بورس كما يشرحها بتبسيط أكبر بنكراد تحيل إلى وجود الشيء في ذاته خارج أي سياق. و بعبارة أخرى، فإن الأولانية تحيل إلى سلسلة من الأحاسيس و النوعيات المنظور إليها في ذاتها...الأحاسيس كالألم و الخوف و الفرح والحزن، و إلى النوعيات كالأحمر و الأخضر و الخشن و اللين. و على هذا الأساس تتحدد الأولانية كمقولة للوجود الاحتمالي، و لا يمكن أن تشتغل إلا باعتبارها ما يحيل على الاحتمال و الإمكان... إن الأولانية تتميز بالعمومية، و لهذا فإن الإبهام و الغموض و الالتباس سمات خاصة بها...إنها الأحاسيس خارج أي تجسد، و هي النوعيات في انفصال عن الوقائع التي تخبر عنها و تمنحها هوية....إن الأولانية هي الإحساس قبل أن تكون هناك ذات تحس، و هي النوعيات قبل أن يكون هناك شيء تتجسد من خلاله هذه النوعيات..إنها الاحتمال فحسب، و الاحتمال نمط في الوجود لا يرتبط بحالة و لا يعود إلى واقعة بعينها، بل يشير إلى الانفتاح الدائم على أشكال

---

(1)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق .ص 42.

(2)حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**. المرجع السابق. ص 44.

للتحقق أو على خيبات لا تنتهي. [1]

باختصار إن المقولة الأولانية في مفهوم بورس هي كل الأشياء في هذا الوجود المتحررة من الواقع و من الذوات، إنها مجرد احتمالات لا غير قد تتحقق و قد تبقى مجرد احتمال إلى ما لا نهاية. و لكن إذا تحققت هنا سنكون أمام المقولة الثانية ، أمام " عالم الموضوعات ..عالم الوقائع (الأفعال و الأحداث..) المتعلق بهذه الموضوعات... هكذا يبدو أن المقولة الثانية تتضمن الوقائع المجسدة، ذلك أن الحدث..يقع هنا و الآن. و تتعلق الوقائع بالذوات التي هي جواهر مادية.. إن الثانية هي مقولة التجربة و الصراع و الواقعة."[2]

" إننا مع الثانيانية ننتقل من الإمكان إلى التحقق، أي نلج دائرة الوجود. و بعبارة أخرى إننا نقوم بصب المعطيات الموصوفة في الأولانية داخل وقائع محددة من خلال نقلها من طابعها الاحتمالي إلى طابعها المتحقق... لذا، فإنه إذا كانت هذه المقولة الأولانية هي مقولة البداية والجدة، أي أنها أول داخل السلسلة، فإن الثانيانية تحد من حرية هذه السلسلة. ذلك أن تحديد الثاني معناه تقليص للإمكان و تحويلها إلى تحقق عيني...إن الثانيانية هي مقولة الواقعي والفردي، إنها مقولة التجربة والواقعة والوجود... إنها مقولة الهنا والآن، وجود الشيء الذي حدث في زمان و مكان معينين. إنها مقولة الفعل و ردّ الفعل".[3] و يرى بورس أن لا وجود لأول و ثاني دون ثالث في هذا الكون، لذلك فالأولانية مجرد احتمال، و الثانيانية تحقق هذا الاحتمال في الواقع، و لا يمكن أن يتحقق الأمر إلاّ إذا كانت هناك ثالثانية تربط بين الاثنين..." يطلق بورس على موضوعات هذا العالم الضروريات، و يشمل كل ما يمكننا معرفته عندما نفكر منطقيا، و يتحطم إلى حد ما في الواقع، قانون في الأحداث المستقبلية... إن الثالث هو ما يربط بين الأول و الأخير المطلقين و ينسج بينهما علاقة، إنه التمثيل التوسطي بين الأول

---

(1)سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل**، المرجع السابق،ص-ص 54-57 بتصرف.

(2)حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**. المرجع السابق، ص،ص،45،44.

(3)سعيد بن كراد،**السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق، ص-ص،62-64 بتصرف.

والثاني...إن الثالثانية هي مقولة الفكر و القانون."[1]

" إن العادة التي تسمح لنا بتأويل سلوك معين، و القانون الذي يجعل من الحديد يتمدد بالنارو الفكر الذي يسمح لنا بالربط بين السيارة كأصوات و السيارة كوجود حقيقي، كل هذه العناصر تشتغل كثالث، أي كثالثانية تسمح لنا بالتخلص من مقتضيات الوجود العيني و التحليق بعيدا عنه، أي خلق عالم تجريدي نفسر به الواقعي و المتخيل على حدّ سواء ...إن الإنسان يوجد داخل الرمزية. إن فكره يتشكل من علامات، و بواسطة السنن (أي القوانين) أي الثالثانية يستطيع الإمساك بالواقعي (الثانيانية) و بالممكن (الأولانية)... و كما كان الأول بداية والثاني نهاية، فإن الثالث هو القانون الذي وفقه تتم العلاقة بين الأول و الثاني. و الرابط بين العناصر الثلاثة هو ما يحدد في نهاية المطاف طريقتنا في الإمساك بالتجربة الإنسانية واستيعابها كمفاهيم أي كفكر... فالشيء لا يدرك في ذاته، بل يدرك باعتباره سلسلة من الإحالات الدلالية المتنوعة."[2]

إذن يمكننا القول أن المقولة البورسية الثالثة هي القوانين و الأفكار المجردة التي تتحكم في نتائج الوقائع و الاحتمالات على حدّ سواء و تدخل الكل ضمن نطاق التجربة الإنسانية المجردة.

إن نظرية المقولات الثلاث " تعدّ الأساس الصلب الذي على أساسه ستبنى السيميائيات باعتبارها نظرية في المعرفة و منطقا في الإدراك. فالعلامة ليست تعيينا لأشياء فحسب، وليست إنتاجا لمعنى فحسب، إنها في المقام الأول الأداة الرئيسة لتنظيم التجربة الواقعية و مثولها أمامنا باعتبارها تجربة رمزية."[3]

---

(1)حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، المرجع السابق، ص 45.

(2)سعيد بن كراد،**السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق، ص،67.

(3)المرجع نفسه، ص 70.

مفهوم العلامة عند بورس:

على خلاف ما طرحه عالم اللسانيات السويسري سوسير عن العلامة التي حددها بكونها ثنائية الأوجه وذلك بناء على نظريته اللسانية البنيوية وما فيها من علاقات قاعدية ثنائية، قدم بورس مفهومه للعلامة ذو الثلاثة أوجه، منطلقا هو الآخر من مبدأ الثلاثية الذي انبنت عليها فلسفته إجمالا و نظرية المقولات تحديدا " إن مبدأ الثلاثية، الذي يعد منطلق كل تمثيل، هو ذاته ما يشكل بناء العلامة...إن العلامة ستبنى هي الأخرى باعتبارها وحدة ثلاثية المبنى شأنها في ذلك شأن نظرية المقولات، بل إن نمط وجودها و مضمونها و موقعها داخل الممارسة الإنسانية هو التجلي المباشر للمقولات باعتبارها هي الأساس الذي يشكل الإدراك الإنساني: إدراك الذات لعالمها الخارجي ووعيها لمعطياته....هذا أمر في غاية الوضوح في تصور بورس. فلا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها و لا شيء يمكن أن يدل اعتمادا على نفسه دون الاستناد إلى ما توفره العلامات كقوة للتمثيل، فالتجربة الإنسانية بكافة أبعادها و مظاهرها تشتغل في تصور بورس كمهد للعلامات : لولادتها و نموها و موتها.... إن الإنسان علامة وما يحيط به علامة و ما ينتجه علامة، و ما يتداوله علامة. والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة... كما لا يمكن أن يوجد شيء داخل هذا العالم حرا طليقا يحلق في فضاءات الكون لا تحكمه ضوابط أو حدود و لا يحد من نزواته نسق... إن كل شيء يدرك بصفته علامة و يشتغل كعلامة، و يدل باعتباره علامة، فالتجربة الإنسانية بدءا من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة و المتراكمة."[1]

إذن، و بشكل مغاير لنموذج سوسير للعلامة المؤلفة من ثنائي مكتف بذاته، يقدم بورس نموذجا ثلاثيا، يتألف من:

1-الممثل: الشكل الذي تتخذه العلامة (و هو ليس بالضرورة ماديا،مع أنه يعتبر عادة كذلك).

---

(1)المرجع نفسه، ص72،73 بتصرف.

و يسميه بعض المنظرين " حامل العلامة".

2-تأويل العلامة: و هو المعنى الذي تحدثه العلامة.

3-الموجودة: و هي شيء يتخطى وجوده العلامة التي يرجع إليها (المرجع إليه).

و يقول بورس: تعني العلامة...(باعتبارها ممثلا) شيئا إلى شخص ما، أي تولّد في فكره معادلا لها أو ربما إشارة أكثر تطورا. أطلق على العلامة التي تتولد تسمية تأويل العلامة الأولى.

تنوب الإشارة عن شيء ما، عن موجودة. لا تنوب عن الموجودة بجميع نواحيها، إنما ترجع إلى فكرة ما أطلق عليها أحيانا تسمية أرضية الممثل.

و العناصر الثلاثة المذكورة ضرورية لوصف الإشارة، فهذه الأخيرة تجمع بين ما هو ممثل(الموجودة) و كيفية تمثيله (الممثل) و كيفية تأويله (تأويل العلامة)...و يسمي بورس التفاعل بين الممثل و الموجودة و تأويل العلامة " سيرورة المعنى....الممثل شبيه في معناه بالدّال عند سوسير، و التأويل شبيه بالمدلول. لكن يملك التأويل صفة لا توجد في المدلول: إنه فكر المؤول، يقول بورس" تتوجه...العلامة إلى شخص ما، أي تولّد في فكره معادلا لها أو ربما إشارة(العلامة) أكثر تطورا. أسمي الإشارة(العلامة) التي تولدها تأويل "الإشارة أو العلامة الأولى". و يقول جاكبسون في تفسيره لبورس " إن معنى العلامة(أ) هو العلامة (ب) التي يمكن أن تكون ترجمة لها"[1].

و نعود مجددا إلى سعيد بن كراد لفهم مفهوم العلامة عند بورس, ذلك أن بن كراد أجاد تشريح و تبسيط المفهوم بشكل لافت، فهاهو يعطي مثالا تبسيطيا قبل أن يخوض في التركيب الثلاثي لعلامة بورس، أردنا أن نستعين به نحن أيضا، يقول بن كراد:"سيارة" هذه الكلمة هي علامة

---

(1)دانيال شاندلر، المرجع السابق ، ص-ص،69- 72 بتصرف.

تتكون من ماثول هو سلسلة الأصوات / س ي ا ر ة/ ، و من موضوع و هو ما تحيل عليه السيارة باعتباره في ذاته قاعدة للإحالة، و تحتوي ثالثا على ما يبرر العلاقة القائمة بين المتوالية الصوتية و هذا الموضوع.

ولنفترض الآن أننا نطقنا بهذه الكلمة أمام شخص لم يسبق له أن سمع بالكلمة و لا رأى السيارة فماذا سيحدث؟ بالتأكيد لن يدرك هذا الرجل سوى سلسلة من الأصوات... إلاّ أنني قد أخطو خطوة إضافية و آخذ بيده و أريه سيارة فعلية، و في هذه الحالة سيقارن بين السيارة والكلمة، وسيدرك أن تلك الأصوات تعني هذا الشيء المفرد المجسد أمامه باعتباره واقعة فعلية و وجودا عينيا. و هنا أكون قد ربطت بين متوالية صوتية و موضوع بعينه، أي قمت بصب معطيات شعورية أو نوعية في تجربة قابلة للمعاينة... هذا الربط عرضي و زائل، في حين أن الإدراك يحتاج إلى التجريد، أي ما يجعل من التجربة قابلة للنقل. فقد يعود هذا الرجل إلى مسكنه وينسى الكلمة والشيء معا، فلكي يمتلك السيارة في ذاكرته، عليه أن يتوفر على قانون.

والقانون هو أن نجعل من الربط بين السيارة ككلمة و السيارة كموضوع ربطا دائما، بحيث قد تنتفي السيرة كوجود عيني، إلاّ أنها تظل مع ذلك حاضرة كنموذج إدراكي دائم في ذهنه. و هذا النموذج هو التعريف الذي يمكن أن نعطيه للسيارة باعتبارها آلة تتحرك بأربعة عجلات ومحرك و تسير بالبنزين، و تستعمل للتنقل. إن هذا النموذج، الذي يقوم بالتوسط بين كيانين هو ما يطلق عليه بورس المؤول."(1)

إذن العلامة عند بورس ثلاثية الأوجه، واصطلاحيا نتبنى تسميتها على التوالي: الماثول الموضوع، المؤول، كما اختار كلّ من حنون مبارك و سعيد بن كراد ترجمتها.

فالوجه الأول،أي **الماثول**– وكما يدل عليه اسمه– يمثل شيئا ما، و هو الصورة الصوتية أو

---

(1)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق، ص74.

المرئية إذا كان الأمر يتعلق بكلمة معينة، و لأنه أول، فهو عماد العلامة [1].

إن الماثول، عل هذا الأساس هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر. إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، فهو لا يعرفنا على الشيء و لا يزيدنا معرفة به. ذلك أن موضوع العلامة هو ما يجعل منها شيئا قابلا للتعرف... و بعبارة أخرى، فإن الماثول هو ما يمكّن الموضوع من الخروج من دائرة الوجود الطبيعي، إلى ما يشكل الوجود الثاني في حياة الأشياء.[2]

الموضوع: هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء كان هذا الشيء الممثل واقعيا، أو متخيلا أو قابلا للتخيل أو لا يمكن تخيله على الإطلاق.

ويمكننا القول بعبارة أخرى أن الموضوع بالمفهوم البورسي هو القاعدة المعرفية التي ننطلق منها لصياغة العلامة، وهي لا تتعدى كونها علامة هي الأخرى، فكما نعلم كل ما في الوجود علامة وفق نظرة بورس.

وها هو دانيال شاندلر يشرح مفهوم الموضوع عند بورس بعمل مقارنة بسيطة بين أوجه العلامة البورسية و تلك السوسيرية "الفرق بين النموذج السوسيري و النموذج البورسي هو أن هذا الأخير (باعتباره ثلاثيا و ليس ثنائيا) يحوي مصطلحا ثالثا يتخطّى وجوده حدود الإشارة و أعني بذلك الموجودة (الموضوع أو المرجع). و كما رأينا، ليس المدلول عند سوسير مُرجعا إليه خارجيا، إنما ممثلية عقلية مجردة. و مع أنّ الموجودة (الموضوع) عند بورس لا تشير فقط إلى الأشياء المحسوسة (كذلك الأمر بالنسبة إلى مدلول سوسير) بل يمكن أن تكون مفاهيم مجرّدة و كيانات خيالية، فنموذجه يفسح مكانا للمحسوس و الواقع خارج الإشارة، و هذا ما لا نجده مباشرة في نموذج سوسير.... الموجودة (الموضوع) عند بورس...أساسية بالنسبة إلى معنى العلامة: يتضمن" المعنى" في نموذج بورس الإرجاع أو بشكل أوسع التمثيل والتفسير"[3].

---

(1)حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**،المرجع السابق، ص46.

(2)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل** ،المرجع السابق، ص78.

(3)دانيال شاندلر، المرجع السابق، ص75.

و هو يعني بذلك أن الموضوع أو المرجع عند بورس جزء من المعنى و بالتالي جزء من المدلول بالمفهوم السوسيري مع الأخذ بعين الاعتبار أن حدود حيّزه –إن جاز التعبير– أكبر تتعدى إلى ما هو خارج العلامة.

و لكن، من جهة أخرى لا يمكن للموضوع أن يشتغل إلاّ إذا نظر إليه باعتباره علامة... فالباث و المتلقي يجب أن يمتلكا معرفة سابقة عن موضوع ما لكي يكون هناك حوار. وهذه المعرفة السابقة تتحدد من خلال سلسلة من العلامات السابقة[1]

و يمكن أن نستعين بسؤال بن كراد الجوهري: هل يعين الموضوع شيئا ما في العالم الخارجي،أم هو مجرد مضمون ذهني لا مقابل له في الواقع؟ و بعبارة أخرى، هل يمكن الحديث عن الموضوع باعتباره شيئا يتحدد من خلال خصائصه الفيزيقية (الفيزيائية) فقط، أم أن الأمر يتعلق بعلامة أخرى، أي بوحدة ثقافية؟

و يجيب بن كراد عن سؤاله: من الواضح أن التحليل البورسي يقودنا إلى التحديد الثاني، فبما أن الموضوع يحيل على معرفة سابقة مشتركة بين الباث و المتلقي، فإن هذه المعرفة تشكل وحدة ثقافية مسننة.[2]

و بالتالي نخلص إلى أن الموضوع عند بورس لا يخرج عن كونه علامة أخرى خارج العلامة قد يكون أمرا محسوسا أو مجردا و لكن معرفته مشروطة بين المرسل و المتلقي ضمن السياق الثقافي المشترك.

المؤول: يعتبر المؤول ثالث عنصر داخل نسيج السيميوز، و هو ما يحددها في نهاية المطاف. إنه عنصر التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة. فلا يمكن الحديث عن العلامة إلاّ من خلال وجود المؤول باعتباره العنصر الذي يجعل

---

(1)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق، ص82.

(2)المرجع نفسه. ص83.

الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمرا ممكنا. إنه هو الذي يحدد للعلامة صحتها و يضعها للتداول كواقعة إبلاغية[1].

و في مقارنة إيضاحية بين مفهوم المؤول عند بورس ومفهوم المدلول عند سوسير أمكن لشاندلر تقريب مفهوم المؤول البورسي المعقد، يقول :"...اعتبار أن المدلول يقوم بدور الدال أمر مألوف عند كلّ من يستخدم قاموسا وينطلق من تعريف معين في القاموس ليبحث عن معنى كلمة وردت في التعريف. و يعني تشديد بورس على صناعة المعنى أنه يرفض المساواة بين المعنى و المضمون. لا تتضمن (العلامة) معنى, إنما يظهر هذا الأخير من تفسير (العلامة) .

(وهو يقصد هنا أن العلامة في ذاتها لا تحمل أي معنى، إنما يتولد المعنى بعد أن نشرع في عملية تفسير العلامة). من الملاحظ أن بورس يشير إلى التأويل (المعنى الذي تتخذه العلامة) و ليس إلى المفسِر بشكل مباشر، علما أن للمفسِّر حضورا ضمنيا...لكن المفهوم البورسي يقوم على سيرورة تفسير ذات ديناميكية عالية)...ينبثق من مفهوم تأويل العلامة عند بورس مفهوم الفكر الحواري، و هو مفهوم لا نجده في نموذج سوسير. يقول بورس" كل تفكير يتخذ شكلا حواريا. إن ذاتك في حالة معينة تحتكم إلى ذاتك العميقة لتعضدها (اعتمادا على نظريات نفسية تقول بأن التفكير الداخلي اجتماعيا في أساسه)[2].

لنتذكر أن العلامة عند بورس ثلاثية الأوجه : موضوع، ماثول، مؤول، و إنه لا يمكن لأي علامة معينة لموضوع أن تخبرني بأي شيء عن هذا الموضوع اعتمادا فقط على خاصيتها وعلى علاقتها مع الموضوع وحدها. و لكي يكون بمقدور العلامة أن تحقق هذه الدلالة و هذا التواصل مع الموضوع، فإن عليها أن تستدعي طرفا ثالثا هو مؤوله... و إذا أردنا أن نمثل ذلك

(1)المرجع نفسه .ص88.

(2)دانيال شاندلر, المرجع السابق, ص73.

نقول مع أنريكو كارانتيني Enrico Carontini : إن العلامة اللفظية " أب" باعتبارها أداة (ماثول) هي مجموعة من الأصوات. و لا يمكن لهذه الأصوات أن تعيّن لي شيئا آخر سواها إلاّ بمقدار إحلالها محل شيء آخر- إحلالها محل تصور دقيق هو تصور الأب. و إذا ما بقيتُ داخل هذه العلاقة البسيطة بين مجموعة من الأصوات و تصور، فإنه لن يكون باستطاعتي أبدا أن أفهم في الحقيقة دلالة هذا التصور. فلا بد من أن ألجأ إذن، إلى مجموعة متعددة ومعقدة من الدلائل (العلامات) الأخرى، أي تلك مجموعة العلامات التي تعرف في لغة محددة علاقات القرابة. إن هذه الوحدة الاستبدالية اللسانية هي التي تشكل مؤولا من مؤولات العلامة "أب".[1]

و بالتالي فالمؤول يشير من قريب أو من بعيد إلى عملية التأويل التي تسمح للمتلقي بإدراك العلامة، فإنه لا يتطابق مع الشخص المفسِّر أو الشارح، ذلك أن المؤول لا يشترط وجود الشخص، إنه يشكل فقط الوسيلة التي يستعملها الشخص المؤول من أجل إنجاز تأويله. و هكذا يمكن أن يعطي شارحون أو مفسرون كثيرون تأويلات مختلفة لنفس الشيء/ العلامة إذا كانوا ينطلقون من مؤولات مختلفة.... إن مفهوم التأويل يتطابق، داخل حقل السيميائيات مع مفهوم الثالثانية داخل نظرية المقولات. فإذا كانت الثالثانية تقوم بوصف الأول و الثاني داخل علاقة فإن المؤول بدوره يقوم بنفس الفعل. إنه يشتغل كقانون و قاعدة، إن المؤول باعتباره حدا ثالثا هو الذي يقوم داخل السلسلة بإدخال القاعدة أو المبدأ العام الذي يربط الحدود الثلاثة فيما بينها... فالمؤول يحيل على الموضوع وفق قانون. و إذا انتفى هذا القانون فإننا سنعود إلى معطيات مجسدة في وقائع و لا حد لهذه الوقائع و لا ضابط و لا ذاكرة.

وبناء عليه، إذا كانت عملية الإحالة غير اعتباطية، فكل تأويل يتم داخل دائرة ثقافية محددة... وإذا كان المؤول عنصرا توسطيا، فإن التوسط معناه إلغاء الطابع المباشر للعلاقة بين

(1)حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، المرجع السابق,ص47.

الإنسان و محيطه الخارجي. ذلك أن أي تأويل إنما يتم استنادا إلى معرفة مسبقة تحدد للشيء موضوع التأويل موقعه داخل سنن معينة، و تبعا لذلك فإن مؤول علامة هو القيمة التي يحتوي عليها الماثول لحظة إدراكه من طرف ذات ما...و بالتالي فالمؤول علامة يتم انتقاؤها داخل حقل أعم و أشمل هو الحقل الثقافي بعناصره اللسانية و الجمالية و الإيديولوجية...و بناء عليه يمكن تحديد المؤول بأنه مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورة سيميائية سابقة ومثبتة داخل هذا النسق أو ذاك.

و بعبارة أخرى، إنه تكثيف للممارسات الإنسانية في أشكال سيميائية يتم تحيينها من خلال فعل العلامة، سواء كانت هذه العلامة لسانية أو طبيعية أو اجتماعية.(1)

إن المؤول إذن هو القانون المجرد الذي يربط بين وجهي العلامة الآخرين: الماثول والموضوع و هو يقابل المدلول في المفهوم السوسيري أي التصور الذهني و لكن الفرق الأبرز بين المؤول و المدلول هو أن الأول يشكل علامة أخرى في ذهن الباث أو حتى المتلقي بمعنى أن العلامة بأوجهها الثلاث تتحول إلى علامة أخرى في الذهن هي المؤول وهذا المؤول يتحول إلى علامة أخرى، و هكذا دواليك إذ أن فعل التأويل هو حالة ثقافية داخل السلوك الإنساني كما يشير إلى ذلك بن كراد، و من ثمّ لا يمكن الحديث عن مؤول واحد بل عن سلسلة من المؤولات تعكس ما للدلالة من مستويات، فمن أجل تحديد مؤول علامة يجب فعل ذلك من خلال علامة أخرى و سنكون بالتالي أمام سيرورة لا متناهية من الإحالات، وهذا ما يطلق عليه بورس مصطلح السيميوز أو فعل السيميوز.

سيرورة الدلالة أو السيميوز:

إن مفهوم المؤول يحتل موقعا هاما في سيميائيات بورس، فالتأويل ينبثق من حركة الإحالات

---

(1)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق، ص-ص 90-93 بتصرف.

التي تولدها العلامة و هي سيرورة لا متناهية من الإحالات (من حيث المبدأ) يطلق عليها بورس اسم السيميوز التي هي سيرورة في الوجود و الاشتغال و إنتاج الدلالات. فالعالم لا يشكل أي شيء قبل أن يتسرب إلى رحم السيميوز على شكل علامات من جميع الأحجام والمواد... فلا غرابة أن يجعل بورس من العالم أجمع بكائناته و أشيائه نسيجا لا ينتهي من العلامات.

فكل ما في الكون خاضع أو يجب أن يخضع لسيميوطيقية تنقله من بعده المادي إلى ما يشكل جوهره العلامي، أي بؤرة للدلالات المتنوعة.[1]

إن مفهوم العلامة عند بورس يتمحور كما يقول حنون مبارك حول ما يسميه بورس السيميوز أو السيميوزيس Sémiosis. و السيميوز عبارة عن فعل أو تأثير يستلزم تعاون ثلاث ذوات مثل العلامة(الماثول) وموضوعه و مؤوله...و يمارس فعل العلامة إمّا في العالم الداخلي –عالم الفكر– و إمّا في العالم الخارجي. و تعتبر العلامة في العالم الخارجي علامة وحاملة للمعنى في الوقت نفسه، بينما تعتبر في العالم الداخلي رمزا و حاملة للدلالة. و من المفيد هنا أن نلاحظ مع كارنتيني Carontini أن فعل العلامة أو السيميوز الذي يشكل في كل استلزاماته و تصنيفاته المتعددة، الموضوع الرئيسي لكل الأبحاث البورسية، ينبغي أن يُفهم في إطار المقولات العامة التي توضّح اشتغال الوجود و أنماطه الخاصين بكل التجربة الإنسانية. فما يجّربه الإنسان و ما ينتجه ينبغي أن يفهم باعتباره حصيلة تفاعل دقيق بين ثلاثة مستويات: الأولانية و الثانيانية و الثالثانية.[2]

و بتعبير أوضح، السيميوز هو سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة،و تستدعي، من أجل بناء نظامها الداخلي، ثلاثة عناصر هي ما يكوّن العلامة و يضمن استمرارها في الوجود

---

(1)سعيد بن كراد،**السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق،ص 169–170.

(2)حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، المرجع السابق، ص 52–53.

والاشتغال: عنصر أول يقوم بالتمثيل (الماثول) و آخر يشكل موضوع التمثيل موضوع) وثالث وسيط بين الاثنين يشتغل كفعل للفهم، هو ما يقود إلى الامتلاك الفكري "للتجربة الإنسانية في مظهرها الصافي"

...إن تصور بورس للسيميوز يستند إلى مبدأ سيميائي يقول بإمكانية وجود إحالة من المحتمل ألاّ تتوقف عند حد بعينه، فإذا توقفت سلسلة المؤولات هاته عند حدّ ما فلن تصل العلامة إلى حالتها المثلى.... وبعبارة أخرى، فإن الفكر لا يمكن أن يترجم إلاّ في فكر آخر، فمل دام الشيء في حدّ ذاته علامة، فلن يكون مجديا البحث عن إحالة خارج ما يرسمه الفكر، أي خارج ما ترسمه العلامات داخل نسيج السيميوز... ولهذا يمكن القول إن فعل العلامة مرتبط داخل السيميوز بنشاطين مختلفين ومتكاملين يقود أحدهما الآخر:

–النشاط الأول مرتبط بفعل إنتاج الدلالة في مستواها الأولي،أي مستواها التقريري الحرفي فالطابع الموضوعي للمعنى يتحدد من خلال وجود مادة أولية منها تشتق المعاني المباشرة فالعلامة تعيّن و تسمي و تشير، و في هذه الحالة، فإنها لا تتجاوز حدود الإشارة إلى ما هو معطى...فالتأويل اللامتناهي يقتضي وجود مدلول أولي تبنى على أساسه محمل المعارف التي تنتجها حركة الإحالات اللاحقة.

–النشاط الثاني هو الذي يقذف بالعلامة من موقعها التعييني المباشر، إلى عالم جديد من الدلالات، و هذه ليست معطاة بطريقة مباشرة من خلال ما يبدو من ظاهر العلامة، بل تشير إلى تجربة ضمنية. فإذا كانت الإحالة الأولى تحدد منطلقا لسيرورة ما، فإن الإحالات اللاحقة تخلق سلسلة من المسارات التأويلية التي تدخل عبرها الذات المؤولة (المتلقي) كعنصر أساس في عملية إنتاج الدلالات المتنوعة.

و مع ذلك، لا وجود لفاصل بين النشاط الأول و الثاني، فلا يمكن تصور واقعة تكتفي بإنتاج دلالة واحدة خاصة بالتعيين، و بالمثل لا يمكن تصور فعل تأويلي لا يسلّم بوجود مادة سابقة

عنه. فوظيفة اللغة لا يمكن أبدا أن تقف عند حدود الوصف المباشر للكائنات و الأشياء. ولهذا السبب فإن النشاط التأويلي وفق الغايات السيميوزية المعلنة أو الضمنية فعل كلي، إن كانت آثاره المباشرة هي تعيين دلالة ما، فإن عمقه لا تحدده سوى الإحالات التي تجعل من أي نسق سيميائي بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي، و لكن رغم كل ما قلناه، فإن السيرورة التأويلية متناهية من حيث التجسيد العملي، أي من حيث ارتباطها في التحقق بصياغات خاصة تمكن الذات من الاستقرار على دلالات بعينها.[1]

إن السيميوز، بناء على ما سبق هي حركة تأويلية غير متناهية –نظريا– لأنها سلسلة من الإحالات المتوالدة التي تغرف تأويلاتها –على حد تعبير بن كراد– من مصادر متعددة: ثقافية و إيديولوجية و خرافية و أسطورية و دينية و تبقى الواقعة كيفما كانت طبيعتها تحتفظ في جميع السياقات بنواة معنوية قارة، و لكنها معرضة دائما لاستعمالات متنوعة تغني هذه النواة وتتجاوزها في الآن نفسه: إن مدخل الكلمة و معنى الواقعة الاجتماعية و معنى الشيء كلها عناصر تشكل أنوية قارة تنسج منها و عبرها مجمل الدلالات المرافقة لعملية تغيير السياقات إن هذه المداخل تشكل ما يشبه الجدر المشترك لمجموع الدلالات التي يمكن أن تمنح لواقعة ما ويقدم بن كراد مثال الشجرة التي قد يتغير معناها من سياق إلى آخر، بل قد تحيل الشجرة على مضامين بالغة التباين، إلاّ أنّ النواة المعنوية الصغرى تظل ثابتة و هي تسمح بالعودة من جديد إلى الأصل لتوليد مزيد من الدلالات، و المقصود بالنواة هو المعنى التقريري المباشر.

و بالتالي فالسيميوز هو سيرورة تأويلية تتحرك ضمن مسير يحدد لها منطلقاتها، كما يحدد لها قوانينها، الأمر الذي يحدّ حتما من انسيابها اللامتناهي [2].

---

(1)سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل**، المرجع السابق, ص–ص 175–178 بتصرف.

(2)المرجع نفسه، ص145–146, بتصرف.

تصنيف العلامات عند بورس:

قدّم بورس على خلاف دوسوسير تصنيفا لما يعتبره علامات في سيميوطيقا، و هو بذلك حاول أن يكون أكثر دقة و تحديدا في تقديم مفهومه للعلامة و أنواعها، و في هذا يقول شاندلر: كان بورس مدمنا على الصّنافة، و قدّم عدة تصنيفات (كان أوّلها عام1867) و على الرغم من أنّ هذا التصنيف يعتبر فرزا لمختلف أنماط الإشارات (العلامات) من المفيد أكثر اعتباره يبيّن صيغ العلاقات بين حامل الإشارة و مدلولها (العلاقات بين أوجه العلامة) و تقوم هذه العلاقات وفق نموذج بورس، بين الماثول والموضوع أو المؤول المتعلقين به.[1]

فالماثول يمكن له أن يحيل على نفسه، فيكون إمّا علامة نوعية أو علامة مفردة أو علامة معيارية.

و يمكن للماثول في مرحلة ثانية أن يحيل على موضوعه، فتكون العلامة إمّا إيقونة و إمّا مؤشرا و إمّا رمزا.

كما يمكن للماثول أن يحيل على المؤول، فيكون المؤول خبرا أو تصديقا، أو حجّة.

ولا تشكل هذه الثلاثيات تصنيفا مطلقا يجعل من كل ثلاثية تشتغل في انفصال عن الأخرى بل الأمر خلاف ذلك. إذ يمكن تصور تأليفات جديدة تتكون عموديا من التقسيمات الفرعية الثلاثة[2]. وهي تقسيمات تبلغ درجة شديدة التشعب كما تقول بلاسم محمد قد تصل في نهاية المطاف إلى ستة و ستين نوعا من العلامات[3]، و لكن يبقى أشهرها التقسيم الثلاثي الذي يربط بين الماثول و موضوعه و الذي تبنته أيضا السيميولوجيا البنيوية الأوروبية. و نقصد هنا

---

(1)دانيال شاندلر ،المرجع السابق،ص80.

(2)سعيد بن كراد،المرجع السابق،ص109.

(3) بلاسم محمد ،المرجع السابق،ص55.

تفريع: الإيقونة و الإشارة أو المؤشر، و الرمز.[*]

لذلك سنركز على هذا التقسيم، و هو بالتفصيل كالتالي:

الإيقونة: المبدأ الذي يتحكم بالعلامات الإيقونية هو الشبه. الإيقونة يمثل موضوعها بوساطة الشبه القائم بين حامل العلامة (الماثول) و مدلولها (المؤول)، و بالتالي فإن أي شبه يقوم بين العلامة و موضوعها يكون كافيا من حيث المبدأ لإقامة علاقة إيقونية. و تضم الأمثلة التي يضربها بورس عن الإيقونة الصورة الفوتوغرافية و الصورة الشخصية ، وفي وقت لاحق ميّز بين ثلاثة أنواع من الإيقونة وهي الصورة و التخطيط و الاستعارة [1].

و يحدد د. شاندلر الإيقونة بأكثر تفصيل فيقول: من منظور بورس السمة المحددة للإيقونة هي فقط التشابه المحسوس، فهو يعلن أن (العلامة) الإيقونية تمثل (الموضوع) بالدرجة الأولى بوساطة التشابه. وعلى الرغم من تسمية الإيقونة، فهذه الأخيرة ليست بالضرورة مرئية. العلامة إيقونة بمقدار ما هي مماثلة للشيء... و للإيقونات صفات تشبه صفات الأشياء التي تمثلها وتثير أحاسيس نظيرة لها في الفكر... و تتضمن الأيقونات عند بورس كلّ رسم تخطيطي، عند وجود تناظر بين أجزاء الرسم والموضوع حتىّ مع غياب الشبه الحسيّ بينهما، وهناك رسوم تخطيطية كثيرة لاتشبه الموضوعات في ظاهرها، إنما يكمن الشبه في العلاقات بين الأجزاء وحتى أكثر الصور واقعية ليست مطابقة للأصل فمن النادر أن لا نميز بين الممثلية (الماثول) وما تمثل. [2]

المؤشر: يرتبط استخدام كلمة مؤشر ارتباطا وثيقا باستعمالاتها في اللغة الإنجليزية (Index) فهي تعني أيضا فهرس الكتاب و تعني إصبع السبابة و يقدم بورس مقاييس لتحديد المؤشر.

(*)لمزيد من التفاصيل أنظر :سعيد بن كراد، **السيميائيات والتأويل**،المرجع السابق،ص–ص109–127.

(1) بلاسم محمد ،المرجع السابق. ص53

(2)دانيال شاندلر،المرجع السابق، ص 86–89.

يدلّ المؤشر على أمر مثلا: تدل الساعة على الوقت. إنّ المؤشر مرتبط بالموضوع في واقع الحال. و لكن العلاقة بين الموضوع و المؤشر لا تعتمد على الشبه كما هو الحال بالنسبة للأيقونة ، بل إن كل ما يسترعي الانتباه مؤشر، و كل ما يجعلنا نجفل مؤشر. فالمؤشرات توجه الانتباه إلى الموضوعات المتعلقة بها بنزعة عفوية.(1)

و بالتالي كل علامة ترتبط بموضوعها ارتباطا سببيا تعتبر مؤشرا مع العلم أن هذا الارتباط عادة ما يكون ماديا أو بالمجاورة. و يدخل بورس ضمن هذا النوع من العلامات: الأعراض المرضية التي تشير إلى وجود علّة ما عند المريض، و الآثار التي نراها على الرمال و التي تدل على مرور الناس من هذا الدرب، أو الدلّ بالإصبع السبابة، و ترنّح مشية البحار التي تدل على مهنته، و القرع على الباب الذي يشير إلى وجود شخص في الخرج...(2)

الرمز: بالنسبة إلى بورس الرمز هو علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه بناء على قانون، هو عادة مجموعة أفكار عامة، يعمل على تفسير الرمز على أنه يرجع إلى ذلك الموضوع... إنّ ما يجعله رمز، هو بشكل أساسي استعماله و فهمه على أنه كذلك. فالرمز هو علامة اصطلاحية.(3)

إن العلاقة التي تربط بين العلامة وموضوعها هي علاقة اتفاقية عرفية و غير معللة، وبورس يرى أن هذا النوع من العلامات هو الأكثر تجريدا، و يطلق عليها في بعض الأحيان تسمية "العادات" أو "القوانين" (4)

و عليه فالعلامات اللغوية هي رموز عند بورس سواء كانت أصواتا شفهية أو أشكال كتابية.

---

(1)المرجع نفسه، ص90.

(2) بلاسم محمد،المرجع السابق، ص54.

(3)دانيال شاندلر ،المرجع السابق، ص85.

(4) بلاسم محمد ،المرجع السابق، ص54.

... و يستطرد د.شاندلر نقلا عن رومان جاكبسون أن السياق و طريقة استعمال العلامة هما المسئولان عن اعتبار العلامة رمزية أو إيقونية أو تأشيرية ، إذ يمكن استعمال لعلامة نفسها أيقونيا في سياق و رمزيا في سياق آخر...لا يمكن تصنيف أيّ علامات في إحدى الصيغ الثلاث إلاّ بالرجوع إلى أهداف استعمالها في سياقات معيّنة.على سبيل المثال سيارة "الرولز رويس" أيقونة للثراء، لأن من يمتلكها يجب أن يكون غنياّ، لكن نتج عن استخدامها في المجتمع كأيقونة، تحوّلها إلى رمز للثراء.(1)

في الأخير يمكن أن نخلص إلى القول بأنّ سيميوطيقا شارل ساندرس بورس اهتمت بمختلف أنواع العلامات و أفردت لها تصنيفات ثلاثية متفرعة إلى أقسام عديدة، و هذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على أنّ الرجل قطع أشواطا بعيدة في علم العلامات هذا، أو علم السيميائيات على خلاف معاصره فرديناد دو سوسير الذي أسهب في الحديث عن العلامة اللغوية – كونه عالم لسانيات – تاركا البحث في العلامة غير اللغوية لمن تبعه من الدارسين.

أضف إلى ذلك أن كل سيميوطيقا بورس أسسها على مبدأ التفريع الثلاثي، بداية من نظرية المقولات، إلى أوجه العلامة، وصولا إلى أصناف العلامات، في حين رأى سوسير أن السيميولوجيا – كونها تستند على درسه اللساني – تتبني على مبدأ الثنائيات (كما رأينا ذلك فيما سبق) الأمر الذي أحدث تباينا واضحا بين رؤية الرجلين لعلم السيميائيات، على الرغم من اتفاقهما على أن موضوعه هو العلامة، و بتباين الرؤيتين تباينت اتجاهات السيميائيات تشعبت مدارسها.(*)

---

(1)دانيال شاندلر ،المرجع السابق، ص94.

(*)للاطلاع على الفروق بين سوسير و بورس الرجوع إلى: محمد الرغيني، **محاضرات في السيميولوجيا**. ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة ،1987،ص–ص55–57.

المبحث السادس: سيميائية الثقافة وطرح يوري لوتمان

لقد وضع كل من "بورس" و"سوسير" اللبنات الأولى لعلم جديد أسماه الأول سيميولوجيا بينما أسماه الثاني سيميوطيقا، وبمجهوداتهما كل على حدة استطاع البحث في العلامة أن يلمّ شتاته الذي كان مبعثرا أمدا طويلا بين مجالات معرفية متباينة، وعلى إثرهما انبثقت اتجاهات سيميائية عديدة حاولت كل من وجهة نظرها تقديم مقاربة جديدة لهذا العلم بإعادة رسم حدوده النظرية. غير أنه وعلى حدّ تعبير مبارك حنون في مقدمته لترجمة كتاب "الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة" لمارسيلو داسكال " لم يكتب للاتجاهين السوسوري والبورسي أن ينتشرا بنفس الوتيرة . فعلى عكس الاتجاه البورسي، عرف الاتجاه السوسسوري بحكم انتشار اللسانيات انتشارا واسعا. وقد نشأ عنه اتجاهان متعارضان بنيا على تأويل مختلف لدورة الكلام السوسيرية. ويقوم التأويل الأول، وهو تأويل كل من بربيطو ومونان ومارتيني وبويسنس، على أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل، وان هذا التواصل مشروط بالقصدية..وفي تعارض مع هذا التأويل، يسجل أنصار سيميولوجيا الدلالة وفي مقدمتهم بارت أن اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل فنحن نتواصل ، توفرت القصدية أم لم تتوفر. بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية. لكن هذه الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة.إذ أن تفكيك ترميزية الأشياء يتم بالضرورة بواسطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطّع وينتج المعنى. ولهذا السبب كانت المعرفة السيميولوجية قائمة على المعرفة اللسانية".[1]

وقد تولد عن هذين الاتجاهين الرئيسيين – أي سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة – اتجاه ثالث، وهو اتجاه سيميولوجيا الثقافة الذي وقف موقف الوسط من كليهما.

يضيف حنون مبارك: "غير بعيد عن هذين الاتجاهين ظهر اتجاه سيميولوجيا الثقافة المستفيد من الفلسفة الماركسية ومن فلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر خاصة في كل من روسيا

(1)مارسيلو داسكال، المرجع السابق، ص6.

وإيطاليا، وتنطلق سيميولوجيا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية. والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها. وهي بذلك تكون وسيلة لتنظيم الإخبار في المجتمع الإنساني. إن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوكيات لها معان والسلوكيات ليست سوى إنجاز لبرامج معينة. وعليه فالثقافة برامج وتعليمات تتحكم في سلوك الإنسان. والسلوك الإنساني تواصل لأن التواصل لا يتحقق إلاّ بالاعتماد على بنية سلوكية إنسانية. إن إدراك الإنسان للعالم إدراك تبرمجه الثقافة بواسطة أنساقها اللفظية وغير اللفظية التي تؤطر عمل الإنسان وممارسته الاجتماعية، وكل نسق من هذه الأنساق ليس نسقا تواصليا فحسب، وإنما هو نسق منمذج للعالم. وهكذا يصبح كل نسق ثقافي نسقا تواصليا بما أن الموضوع الثقافي قد صار المحتوى الممكن لأية عملية تواصلية. ويعني ذلك أن قوانين التواصل هي قوانين الثقافة."(1)

ومن جهته يضيف " عبد الواحد المرابط": " يرتبط اتجاه سيميائية الثقافة بمجموعة من العلماء والباحثين السوفيات المعروفين باسم جماعة " موسكو – تارتو" والإطاليين خصوصا منهم "روسي لاندي" Rossi Landi ، وهذا الاتجاه يرى في الظاهرة الثقافية موضوعا تواصليا ونسقا دلاليا يتضمن عدة أنساق(لغات طبيعية واصطناعية وفنونا وديانات وطقوسا وغير ذلك). وترى مجموعة " موسكو – تارتو" أن كل الأنساق السيميائية تقوم على أساس الوحدة والتعالق حيث يسند كل منها الآخر. فليس لأحد من هذه الأنساق آلية تجعله قادرا وحده على القيام بوظيفته. وقد كانت نقطة انطلاق هذه الجماعة هي التمييز بين منظورين للثقافة: الثقافة من منظور داخلي، أي من منظورها الذاتي ، وهو المنظور الذي يتمثله حامل هذه الثقافة ومستعملها، ثم الثقافة من منظور خارجي، أي من منظور النظام العلمي الذي يصفها.(2)

---

(1)المرجع نفسه،ص7.

(2)عبد الواحد المرابط، المرجع السابق، ص74،75.

ولشرح هذه الفكرة يواصل عبد الواحد مرابط " في المنظور الأول نجد الثقافة تتعارض مع كل نشاط مباين لها أو متعارض معها، إذ تعدّه نشاطا غير ثقافي، وانطلاقا من هذا المنظور الداخلي تبدو الثقافة قائمة بذاتها ولا تحتاج إلى مقابلها (اللاثقافة) فهي نظام والباقي فوضى.

أمّا المنظور الثاني فيعدّ الثقافة واللاثقافة مجالين يحدد كل منهما الآخر ويحتاج إليه. فكل نظام له نمطه الخاص من الفوضى، بيد أن هذه الفوضى إذا نظر إليها من منظور خارجي تظهر بصفتها مجالا لتنظيم مغاير، أمّا إذا نظر إليها من منظور داخلي فهي عبارة عن لا تنظيم. و يفهم من هذا أن كل ثقافة هي ثقافة في ذاتها ولا ثقافة بالنسبة لغيرها. وبناء على ما سبق، تتأسس الثقافة على أنظمة سيميائية متدرجة من ناحية، وعلى ترتيب متراكم للمجال غير الثقافي الذي يحيط بها من ناحية أخرى، غير أن المحدد الأول لنمط الثقافة هو البنية الداخلية التي تتأسس انطلاقا من الترابط بين أنظمة سيميائية فرعية.(1)

كما ترى جماعة تارتو أن المفهوم الأساس لعلم السيمياء هو النص، ومفهوم النص لا يعني لديهم الرسالة اللغوية فقط، وإنما كل ما يحمل معنا متكاملا(احتفال، عمل فني، قطعة موسيقية..) على أن ليس كل رسالة باللغة الطبيعية نصا ثقافيا، وليس كل نص ثقافي نصا في اللغة الطبيعية، لأن النص الثقافي ينبغي أن يكون رسالة تحمل معنى متكاملا وتؤدي وظيفة تشاركها فيها نصوص أخرى، وتنتظم داخل نظام الثقافة ككل، هذا بغض النظر عما إذا كانت هذه الرسالة نصا لغويا أو لوحة تشكيلية أو مقطوعة موسيقية أو بناية أو غير ذلك. كم أن مفهوم النصوص يتحدد بصفته المجموع الكلي للنصوص الممكنة، أي تلك التي يعدها نظام ثقافي ما نصوصا ثقافية، وإلا فهي عبارة عن لا-نصوص. (2)

وعليه تصبح الثقافة بالنسبة لجماعة تارتو كمّا من النصوص يرتبط بسلسلة من الوظائف

(1)المرجع نفسه،ص76.

(2)المرجع نفسه،ص77.

أو بالأصح هي آلية خاصة تتولد عنها النصوص، إنها ذاكرة تخزن النصوص وترسخ التجربة السابقة، وفي نفس الوقت تبرمج تعليمات لخلق نصوص جديدة. كما تؤكد الجماعة على أن الثقافة هي نظام هرمي مكون من أنظمة تعتمد في تحليلها النهائي على اللغة الطبيعية وهي تشتغل وفق آليتان متقابلتان: الأولى تميل نحو الاختلاف ، مما يؤدي إلى التعدد اللغوي داخل الثقافة الواحدة، أما الآلية الثانية فتميل نحو التوحد، حيث تفسر الثقافة نفسها وتفسر أيضا الثقافات الأخرى على أساس الوحدة، أي على أساس أنها لغات محكمة التنظيم، وذلك بفضل أسطورة تخلقها الثقافة عن نفسها مفادها أنها هي الناظم الكلي والشمولي.[1]

كما تعتبر الثقافة نظاما متراتبا مكونا من نظم دلالية مختلفة ومتداخلة، يتحقق ارتباطها من خلال علاقتها بنظام اللغة الطبيعية أساسا. لكن نظما عديدة من هذه النظم الدالة تعتبر نظما مندمجة ثانوية في مقابل اللغة الطبيعية التي تعد نظاما مندمجا أوليا، والانتقال من نظام مندمج ثانوي إلى نظام مندمج ثانوي آخر يتطلب استعمال نظام علامات مختلف، وهو من القضايا المهمة التي تطرحها السيميائيات المعاصرة مثل تحويل رواية إلى فيلم سينمائي، فيطرح السؤال كيف تتم ترجمة النص اللغوي(نظام سيميائي واحد) إلى نص سينمائي (نظم سيميائية متعددة). وعليه تشتغل الثقافة باعتبارها كلا سيميائيا وتجميعا لمستويات ونظم فرعية، غير أنه يمكن في مرحلة تاريخية معينة أن يهيمن نظاما دالا معينا ويفرض قيمه ومبادئه البنائية التي تتغلغل إلى البنى الأخرى، وإلى الثقافة في مجموعها، وهنا يمكن الحديث عن ثقافة موجهة نحو الكتابي وحضارة نحو الكلام والمشافهة وأخرى نحو الصورة.[2]

إسهامات يوري لوتمان: يعد لوتمان أحد أبرز أعضاء جماعة تارتو–موسكو الروسية التي تبنت سيميائية الثقافة، ويتضح مما ترجم لهذا الناقد أنه ربط جل تحليلاته السيميائية بثقافة المجتمع التي تأخذ دورها في بناء عناصر النص الإبداعي الفني بشكل خاص. [3]

---

(1)المرجع نفسه،ص 78،79.

(2)عبد القادر بو زيدة، "يوري لوتمان...مدرسة تارتو–موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة"، **عالم الفكر**، م35،ع3 يناير –مارس، الكويت: المجلس الوطني للثاقة والفنون والآداب،2007 ، ص192.

(3)محمد فليح الجبوري، المرجع السابق،ص 102.

وقد اقترن اسم لوتمان بسيمياء الكون La Sémio sphère ، ويعني هذا المفهوم الفضاء السيميوطيقي المعقد والمركب الذي تشغله ثقافة ما، وبالتالي يمكن التعامل مع مجموع الثقافة مثل نص وخطاب ما. كما يتفرع هذا النص المركب إلى نصوص فرعية متناسلة ومنقسمة بطريقة تراتبية وطبقية. كما تتسم الثقافة بالديناميكية التي ترفض الانعزالية والانغلاق في تلقي التأثيرات الخارجية، فهي تساهم في التفاعل والعطاء والتبادل الثقافي. ومن ثم، فسيميوطيقا الثقافة بالنسبة للوتمان هي سيميوطيقا مقارنة واختلافية وتعددية، ويعني هذا أن الثقافة لا يمكن فهمها إلاّ ضمن نطاق فضاء المثاقفة الكونية العالمية، وضمن مسار الثقافات القديمة والمعاصرة على حد سواء. وبناء عليه تستفيد سيمياء الكون عند يوري لوتمان من علوم الثقافة و الأنتروبولوجيا والإثنولوجيا واللسانيات وعلم الأخلاق، وهي ترتبط بخاصيتين أساسيتين هما التداخل والاستقلالية المولدتان لمختلف الأنظمة الثقافية، حيث لا يعيش الإنسان في محيط مادي فقط بل يعيش في فضاء رمزي يتكون من اللغة، والأدب، والفن، والدين، والأسطورة والمخيال ...ومن ثم يتوسط العالم السيميوطيقي عالمين متقابلين: عالما فيزيائيا (الواقع)، وعالما رمزيا (الإبداع) وتعد النصوص هي المؤسسة الثقافية الأولى، بحيث يرتبط كل نص باللغة والمجتمع ومؤسسة الجنس الأدبي والفني.(1)

ولكن قبل أن نتطرق إلى مفهوم سيمياء الكون بودنا أن نعرج على مفهوم النص الفني الذي شغل حيزا كبيرا في أعمال لوتمان، ولعل أهم ما جاء به هذا الأخير هو تمييزه بين النصوص ذات المبنى والنصوص الفاقدة للمبنى. بحيث تتميز النصوص الفاقدة للمبنى بالثبات والانغلاق وعدم قابليتها للتغيير فيما يشبه خضوعها لقوالب جاهزة، أما النصوص ذات المبنى فهي على العكس من سابقتها تماما. كما يعتمد لوتمان في تناوله للنصوص الإبداعية على المربع السيميائي لغريماس، فيذهب إلى أن العالم يقوم على الثنائيات وكل طرف يشتغل وفقا لعلاقته

(1)جميل حمداوي،سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان أنموذجا)[.alukah.net http://www.]. (7سبتمبر 2017)

. بالطرف الآخر المضاد، فالنصوص الفاقدة للمبنى هي نقيض النصوص ذات المبنى، فعمل لوتمان على نقل هذا التصور إلى البنية الدلالية المجردة التي يقوم عليها المربع السيميائي فكل طرف من الثنائيات يتمتع باستقلال تام ويحيط نفسه بحدود منتظمة ثابتة. ويحصر لوتمان الوظائف في النص في بداية تشكيله بنوعين: وظائف تصنيفية ساكنة ووظائف العامل متحركة والتمييز بين هذين النوعين يفضي إلى التمييز بين مستويين في تشكيل النص:

-مستوى خارج سيميائي، وهو حصيلة فعل سابق تحوّل بفضل التسنين إلى قالب ثابت يشتغل بوصفه مبدأ للتنظيم والمراقبة.

-مستوى سيميائي هو التحقق الذي تخضع له البنية.

وبما أن المستوى الأول ينعكس على المستوى الثاني، فإن هذا الانعكاس هو الذي يغذي البنية الدلالية في بعدها التصوري.(1)

ولإن كانت هذه المبادئ تطبق بالدرجة الأولى على النص الأدبي والشعري بوجه خاص وتجد توظيفا واسعا لها في تخصص سيمياء الأدب، إلا أنّ هذا لا يعني اقتصارها على ما هو أدبي فقط، حيث يجب التأكيد مرة أخرى أن سيميائية الثقافة ترى في مفهوم النص مفهوما مركزيا وهو لا يقتصر على النص الأدبي القائم على العلامات اللغوية الطبيعية بل يتعداه إلى كل أصناف العلامات الأخرى التي يوظفها الإنسان في كونه الثقافي، وبذلك تصبح القطعة الموسيقية، واللوحة الفنية، والبناية المعمارية نصا كما سبقت الإشارة إليه.

أضف إلى ذلك، أن هذه التصورات التي صاغها يوري لوتمان عن النص الأدبي والمبادئ التي قامت عليها وجدت امتدادا لها في مفهومه لسيمياء الكون الذي صاغه في وقت متؤخر من عمر بحثه، وفي هذا يقول "عبد المجيد نوسي" في تقديمه لترجمة كتاب" سيمياء الكون" ليوري لوتمان، إن مسار لوتمان النظري يمكن أن ينظر إليه من خلال ثلاثة مراحل :

المرحلة الأولى: تمتد إلى حدود الستينيات وتأثرت بالعلوم الدقيقة خاصة الرياضيات، حيث

---

(1)محمد فليح الجبوري، المرجع السابق، ص106.

سعى إلى خلق جسر بين هذه العلوم والسيميائيات.

المرحلة الثانية: تمتد إلى غاية الثمانينيات وفيها انصب اهتمامه على الثقافة وعلى أنماط اشتغالها، مركزا على مظاهر التعدد و الاستقرار.

المرحلة الثالثة: تميزت بتوسيع السيميائيات بالاشتغال بمواضيع سيميوطيقية تدمج الاجتماعي وهي المرحلة التي وسع فيها مفهوم النص، بحيث أصبح وحدة التحليل الأساسية، وقد رأى أن أولوية النص في علاقته باللغة تتحدد من خلال اعتبارات مفادها :

-أن النص يمتلك مجموعة من العناصر التي لا تنحدر من اللغة.

-عدم انحصار النص في لغة واحدة.

وهو يجعل من السياق جزء من النص، بحيث يسهم النص بشكل مستمر ودينامي في خلق علاقات تناصية جديدة. كما أولى لوتمان أهمية خاصة لتخوم النص، أي الحدود لأنها تعد أكثر غنى على مستوى التبادلات بين المركز والهامش، وهي تمكن من تكوين وعي جماعي للنص يسمح بالتأويل المستمر للسنن في ثقافة معينة.[1]

أما بالنسبة لأهم المبادئ التي قام عليها مفهوم "سيمياء الكون" عند يوري لوتمان، فقد أجملها عبد المجيد نوسي بقوله: جاء يوري لوتمان بمفهوم سيمياء الكون الذي استلهمه من مفهوم "الكون الحيوي" للفيزيائي الروسي "فيرناديسكي" والذي يرى أن الذات البشرية مثل الكائنات الحية عامة، لا تعدّ موضوعا في حدّ ذاتها مستقلا عن الكون، لذلك فإن الكون لا يعدّ مجرد فضاء فيزيائي يوجد خارج الذوات ولكنه الكون الذي تسبح داخله الكائنات والذي خارج حدوده لا تحمل الحياة ولا تمظهراتها أي معنى. وقياسا على هذا صاغ "لوتمان" مفهوم سيمياء الكون وعرّفه على أنه فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود ولاشتغال اللغات، هو فضاء سابق

(1)يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، تر: عبد المجيد نوسي، المرجع السابق، ص5-7.

على اللغات وعلى كل فعل لإنتاج الخطاب. وتتسم سيمياء الكون بالإثنانية (الاتجاه البنيوي) واللاتناظر (تطابق الأجزاء مع الكل) كما يشكل مفهوم الحدود السمة النمطية لهذا الفضاء ذلك أن سيمياء الكون تتكون من مركز وهامش تفصل بينهما حدود وهي حدود تفصل بين الأحياء والأموات كما هي حدود اجتماعية، وطنية وعقائدية وغيرها. من هذا المنظور تمثل سيمياء الكون نموذجا يحدد شروط إنتاج وتبادل وتلقي المعرفة التي تتمظهر على شكل خطابات أدبية وجمالية ومؤسساتية وسياسية، هذه الشروط التي تقترن عامة بسيرورة كونية هي خرق الحدود بين الفضاءات والمجالات السيميوطيقية. فالعناصر المعرفية والتواصلية تتعارض وتتفاعل وتتحاور في هذا الكون السيميائي.[1]

في الصدد ذاته، يقدم جميل حمداوي شرحا أوفى للمفهوم بقوله: تستوجب هذه السيميوطيقا وجود فضاء كوني عام، يتضمن عدة لغات وثقافات مختلفة ومتفاعلة فيما بينها إيجابا وسلبا. ومن ثم فالبنيتان الزمانية والمكانية هما أساس حياتنا الثقافية ضمن سيمياء الكون. بمعنى أن سيمياء الكون تتبنى وجود لغات ثقافية متعددة ومختلفة تنقسم إلى محورين: محور أفقي يمثل الزمنية (الماضي والحاضر والمستقبل) ومحور أفقي يمثل الفضاء (الداخل والخارج والحدود). وتشكل هذه اللغات أساس السيميوطيقا الكونية التي تتميز بتداخل اللغات وتواصلها وتفاعلها، على الرغم من استقلالية كل لغة على حدة بمكوناتها اللسانية والثقافية الخاصة. وأكثر من هذا لا وجود للوحدة الكونية إلا بالاختلاف البناء. ومن هنا يتأسس الانسجام، في سيميوطيقا الكون، على وجود قانون الثنائيات البنيوية المتعارضة وقانون اللاتماثل. وهنالك أيضا تعدد الأنساق الثقافية ضمن نسق سيميوطيقي معين، وتعدد اللغات التي تتطور مركزا وهامشا، وبالتالي لا يمكن للغة أن تشتغل إلا في فضاء سيميوطيقي معين.[2]

---

(1)يوري لوتمان، المرجع السابق، 2011، ص7، 8.

(2)جميل حمداوي، المرجع السابقنص4.

يقول لوتمان: كل ثقافة حية تمتلك آلية تسمح لها باختزال اللغات التي تكونها، فنحن نشهد على تكاثر اللغات في مجال الفن، ففي السنوات الأولى من القرن العشرين توقفت السينما عن أن تكون مجرد تسلية لتصبح فنا راشدا..وها هي تتقابل في أيامنا هذه مع فن التلفزيون. صحيح أن مفهوم الفن يصبح أكثر ضيقا كلما اتسع نطاق اللغات الفنية، ولكن يجب أن لا نفاجأ إذا كانت درجة تعدد الأنساق السيميائية داخل ثقافة معينة تعد نسبيا ثابتة. غير أن هناك عنصرا مهما وهو أن دائرة اللغات داخل حقل ثقافي دينامي هي في تطور دائم، وفي الوقت نفسه، ومن خلال السيميوزيس في كليته، وانطلاقا من اللغة اليومية بين مختلف المجموعات البشرية ولغة المراهقين، إلى لغة الموضة، نعاين تجديدا للسنن الثقافية. وهكذا تجد كل لغة نفسها غارقة في فضاء سيميوطيقي خاص، ولا يمكن أن تشتغل إلا بالتفاعل مع هذا الفضاء وهو الفضاء الذي نصطلح عليه **بسيمياء الكون**. (1)

ويمكن إعادة صياغة أهم المبادئ التي قام عليها مفهوم سيمياء الكون في النقاط التالية:

-إن الفضاء الكوني عند يوري لوتمان يتأسس على مجموعة من الثنائيات البنيوية المتعارضة والمتقابلة مثل: يمين/يسار، أعلى /أسفل، حي/ميت..وتحمل هذه التقابلات أبعدا ثقافية عقدية واجتماعية، وهي المسئولة عن توليد الدلالة وتحقيق السيميوزيس.

-يتخذ النص بعدا سيميائيا وثقافيا قائما على تداخل النصوص داخل فضاء سيميائي معين، أساسه التفاعل والانفتاح والحوار. وعلى العموم الثقافة عبارة عن نص متعدد ومركب ومعقد تتداخل فيه النصوص والخطابات تناصا وتفاعلا وامتصاصا.(2)

-تناول لوتمان أشكال الفضاء ، فقسمه إلى فضاء جغرافي و فضاء ثقافي وفضاء

---

(1)يوري لوتمان، المرجع السابق، ص16،17.

(2)جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 7.

كوني، بحيث لا يمكن للإنسان أن يعيش في معزل عن الكون، ولا تأخذ الذوات دلالاتها السيميائية إلا في ارتباطها الجدلي بالكون. ومن ثم تعرف سيمياء الكون بأنه ذلك الفضاء الذي تتداخل فيه الثقافات والحضارات واللغات.

-تتميز سيمياء الكون باللاتجانس والاختلاف على مستوى اللغات والنصوص والخطابات والفضاءات والثقافات. بيد أن هذا الاختلاف قد يساهم في تحقيق البعد التواصلي والديناميكية والثقافية التي لا تقبل الانعزال والانغلاق على الذات.

-بما أن بنية سيمياء الكون تعد لا تناظرية، فإن هذا اللاتناظر يجد تعبيرا له في اتجاهات الترجمة التي تجعل كثافة سيمياء الكون قابلة للاختراق. والترجمة خير دليل على ثراء سيمياء الكون، لأنها تعبر عن عمليات ثقافية مثل التفاعل الثقافي والتواصل والتبليغ والمثاقفة.
-يعد الحوار الثقافي من أهم الآليات الإجرائية التي تعتمد عليها سيمياء الكون وهي أساس الفكر والترجمة، ويعني هذا أن النسق السيميائي الثقافي يستلزم فعل التواصل بين الباث و المتلقي، وهو ما يستوجب لغة مشتركة ووجود علاقات إيجابية بين الباث و المتلقي.
-إن سيمياء الكون تضم مجموعة من اللغات التي تشكل المركز والهامش، بحيث يتسم المركز بالتنظيم والانسجام والوحدة مما يجعله أكثر تحضرا ورقيا ما دام يخضع للتقعيد والتقنين، وفي المقابل هناك لغات تفتقد لقوة المركز تعيش على الهامش، لكن يمكن للأنظمة السيميوطيقية أن تتطور وتتحول داخل سيمياء الكون حيث يصبح الهامش مركزا.

-ينبني الفضاء الكوني على أبعاد ثلاثة هي الداخل والخارج والحدود، بحيث تحيل الحدود على ثنائية الأنا والآخر وتشير إلى المجابهة بين الثقافات والذوات، بحيث تقسم كل ثقافة العالم إلى الفضاء الداخلي الخاص والفضاء الخارجي الخاص بالغير. غير أن التقسيم الحقيقي هو الذي ينبع من الكليات الثقافية.[1]

---

(1)جميل حمداوي، المرجع السابق بتصرف، ص5-12.

كما تحدث يوري لوتمان عن طبيعة الحركة الانسيابية التي تشترك فيها الأنساق السيميوطيقة بما فيها الأعمال الفنية مع القانون الكوني في قوله " النصوص المبدعة باتفاق مع الزمن الدائري لا تعدّ...فالنص يتم تصوره بصفته نسقا يتكرر باستمرار وبطريقة متزامنة مع السيرورات **الدائرية** للطبيعة، أي مع توالي الفصول في السنة، وتعاقب الليل والنهار، ومع سير الرزنامة السماوية. الحياة الإنسانية لا تعد مثل مستقيم أفقي يذهب من الولادة إلى الموت، ولكن مثل دور يتكرر إلى مالا نهاية. والنتيجة هي أننا أمام وضعية سيميوطيقية أولية كل رسالة فيها يجب أن تؤول وتترجم في حين أنها تتحول في كل مرة إلى مجموعة من الدلائل التي توحي إلى مدلولها بالانتقال من مستوى دلالي إلى آخر ما دام أن الكون المصغر للعالم الداخلي للكائن البشري يعدّ مطابقا للكون المكبر."(1)

وخلاصة القول أن سيمياء الكون ليوري لوتمان اكتست طابعا شموليا، حيث استطاعت أن تكوّن نظرة متكاملة للثقافة كنسق سيميائي مركب يستمد حياته وديناميكيته من تفاعله مع باقي الثقافات الأخرى التي تشكل الكون الرمزي من جهة، وتفاعله مع الكون المادي الفيزيائي من جهة أخرى.

---

(1)يوري لوتمان،المرجع السابق، ص86-90 بتصرف.

المبحث السابع: رولان بارت ونشأة سيميائية الصورة.

إن أي تناول لسيميائيات الصورة يقودنا مباشرة لأعمال الناقد الأدبي والسيميائي الفرنسي "رولان بارت"Roland Barths (1915−1980)* فإليه يعود الفضل على رأي غالبية الباحثين السميائيين إلى نشأة السيميائيات غير اللسانية الحديثة مرتكزا على مبادئ اللسانيات البنيوية التي أطر لها سوسير ، والتي تبنى جل مفاهيمها −كما سيأتي ذكره− مستفيدا من أفكار سابقيه وعلى رأسهم "هيليمسليف" (Hjelmslev) فيما يخص مبدأ التعيين والتضمين الذي يعتبر من أهم ما يميز سيميائيته أو لنقل سيميولوجيته .

وفي ذلك يقول "برنار توسان" :" الدانمركي هيليمسليف Lours Hjelmslev (1899−1966) في كتابه "une prolégomènes à une théorie de langage "مقدمة لنظرية في اللغة " ...بأسلوب غامض شيئا ما ، يعرف التعيين Dénotation كمركب دال (علاقة دال و مدلول) أو في كل نظام من أنظمة التعبير والتواصل والتضمين Connotation كنظام ثان من الفهم الإيديولوجي والتاريخي والاجتماعي ... ويكون التضمين ميتا لغة (ما وراء اللغة) كلما انتصبت لغة (سنن) ثانية فوق لغة أولى يجب أن يتخذ السنن الثاني مجموع السنن الأول كشكل للتعبير (الدال) ، على هذا يلتقي تعريف الميتا−لغة باللغة المتداولة حينما نتحدث عن "الدرجة الثانية " من الكتابة أو عن القراءة بين الأسطر .[1]

ويضيف "توسان" :" إن العلاقة الثنائية (تعيين/تضمين) المشابهة تماما للثنائية (دال/مدلول) ليست من اكتشاف هيليمسليف فقد سبقه إلى مفهوم التضمين عدد من المفكرين منذ القرن 19م بداية مع الفيلسوف الإنجليزي (س.ميل) Stuart Mill كما نجده في كتاب الفيلسوف الألماني (ك.فريج)Gottlieb Frege الذي أعتبر أن التضمين ليس ما تدل عليه العلامة (الكلمة) ولكن

(*)سيميائي فرنسي ومنظر ثقافي عرف بتحليله المجدد لإيديولوجيا الصور والنصوص الأدبية وأساطير الثقافة الشعبية (أنظر دانيال شاندلر ، المرجع السابق. ص378).

(1) برنار توسان ، المرجع السابق . ص42.

الطريقة التي تدل بواسطتها على ما تدل .[1]

وبغض النظر عن أصل المفهوم تاريخيا ، إلا أن هيليمسليف أشار إلى شيء مهم ، إلى أن التعيين Dénotation كمركب دال يتجاوز اللغة إلى كل شكل من أنظمة التعبير والتواصل وبالتالي فهو يدخل إلى مجال السيميائيات غير اللغوية قصد ذلك أم لم يقصده بينما يكون التضمين Connotation كنظام من الفهم الإيديولوجي والتاريخي والاجتماعي ، ونكون هنا في مستوى ما وراء اللغة أو القراءة ما بين السطور ، وهذه الفكرة بالذات ستتبناها سيميولوجيا بارت لاحقا، بل إنها تعتبر من أهم مبادئها على الإطلاق .

ولكنه ومع ذلك ، وكما يقول "توسان " دائما :" يجب انتظار سنة1964 حيث نشر "رولان بارت" نص "عناصر السيميولوجيا" لتولد بالفعل النظرية السيميولوجية غير اللسانية، واعتبر بارت أحد أقطاب النقد السيميولوجي بعد نشر كتابه "أساطير" Mythologie الذي يعمل على شهرته بصوت لم يسبق له مثيل وأسلوب خاص يميزه ... هذا بعد قراءة مؤلفات "بورس" Peirce و هيليمسليف Hjelmslev و سوسيرF.de Saussure وفعلا كان أول من أنجز تركيبا رائعا للمنظرين الثلاثة ووضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات ... وكان كتاب "بارت" بمثابة القنبلة ، ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية.[2]

ولقد قدم بارت نظريته لعلم السيميولوجيا –كما فضل تسميته محتفظا بمصطلح سوسير– في كتابه "عناصر السيميولوجيا" إن صرح علم السيميولوجيا لازال بحاجة إلى تشييد، فبحث موجز لا يفي بمتطلبات التعريف بهذا النموذج من التحليل، وذلك بسبب طبيعته الانفتاحية (لأنه سيصبح علما يدرس سائر أنظمة العلامات) لذا لا يمكن معالجته بكيفية تعليمية إلا إذا تمت إعادة تشكيل هذه الأنظمة بكيفية تجريبية – لذا فلكي نسير بهذا العمل خطوة خطوة، يبدو من

(1)برنار توسان ، المرجع السابق . ص43.

(2)المرجع نفسه . ص 44.

الواجب التسلح ببعض المعرفة كمنطلق حيوي يمكن الخروج منه باستدلال تحضيري الذي لن يكون إلا خجولا وجسورا في آن واحد، خجولا لأن المعرفة السيميولوجية لا تعدو أن تكون إلا مجرد نقل حرفي للمعرفة اللسانية ، وجسورا لأن المعرفة السيميولوجية يجب أن تتخذ كمشروع مستقبلي لها الطموح في أن تطبق على مجالات غير لسانية.(1)

في هذه المقدمة التمهيدية أقرّ "رولان بارت" أن السيميولوجيا بمبادئها هي مجرد نقل حرفي للمبادئ اللسانية ، ومن هذا المنطلق اعتبرها جزء من علم اللسانيات ، عكس ما تنبأ به "سوسير" الذي جعل من اللسانيات الجزء المفضل من السيميولوجيا.

ولقد اشتهرت عبارة "بارت" التي يقول فيها :" إن اللسانيات ليست فرعا من السيميولوجيا حتى لو كان هذا الفرع ذا حظوة ، بل إن السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات ... إن بارت قد جذّر التحليل السيميولوجي داخل اللسانيات لينطلق بهما معا نحو ارتياد أكثر المجالات تنوعا و اختلافا ، فقد رأى أن التحليل السيميولوجي لن يمسك بموضوعاته ، أي الأنساق الدلالية ، اللغوية وغير اللغوية ، إلا من خلال ترجمتها إلى النسق اللغوي ولذلك طوّع المفاهيم اللسانية (لسان/ كلام ، الدال / المدلول، التعيين/ الإيحاء، المحور التركيبي/ المحور الاستدلالي) لدراسته أنساق الموضة والغذاء والملابس والإشهار والأسطورة وغير ذلك .

وبهذا المنظور تصبح اللسانيات علما عاما، إذ تتجاوز وضعها الإبستيمولوجي المعروف الذي يجعلها تقتصر على دراسة العلامات اللغوية ، وتصبح السمياء عبارة عن منهجية لصيقة بهذه اللسانيات المعمقة، فلم يجعل بارت السيميائيات فرعا من اللسانيات إلا ليتوسع بهما معا إلى أبعد الحدود.(2)

---

(1)برنار توسان ، المرجع السابق . ص44-45.

(2)عبد الواحد المرابط، المرجع السابق ، ص 34.

وفي هذا السياق يضيف "برنار توسان" : في الوقت الذي سارت فيه "السربون" في تدريس تقليدي موجه نحو التعبير اللساني على يد كل من "أ. مارتيني" André Martinet ،ج.مونان G. Mounin ، نجد أن السيميولوجيا تشهد تطور في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا بإيعاز من "رولان بارت" وبعض مساعديه ...والأشكال التعبيرية الإيقونية التي تثير اهتمام السيميولوجيين أصبحت تتكون أساسا من الرسم التمثيلي ، السينما ، القصة المصورة ، وأضحى النص الأدبي المادة الهامة للدراسات السيميوطيقية اللسانية ، فبعد نشر كتاب "بلاغة الصورة" مباشرة خصص بارت اهتمامه بالنص مع اقتحام لميدان الموسيقى والغناء ، إضافة إلى الصورة الفوتوغرافية.(1)

إن المقاربة السيميولوجية التي أرسى أسسها "رولان بارت" تتميز بأنها تغذي وتتغذى من حقول معرفية مختلفة إذ بإمكانها أن تقدم خدمات لبعض العلوم الأخرى كالتاريخ والفلسفة وغيرها...ولم يكتف بارت بإيلاج السيميولوجيا في الحقل الأدبي وإنما تعدى ذلك إلى دخولها الثقافة الشعبية ، فتناول بالدرس مظاهر ثقافية عديدة : الموضة، المصارعة، الإعلان، الطعام الأثاث...وغير ذلك من المظاهر المختلفة التي تجد في السيميولوجيا حقلا خصبا تقرأ على ضوئه.(2)

وعلى العموم مرت المغامرة السيميولوجية البارثية بثلاث مراحل رئيسية كما يقول في هذا الشأن "وائل بركات" :

-المرحلة الأولى: حيث وجه عمله نحو اللغة والخطاب الثقافي في كتابه "الكتابة في الدرجة الصفر"و"أسطوريات" الذين يحفلان بتحليل عميق لموضوع المعنى الذي علقت عليه البرجوازية مفهومها التاريخي للطبقة ، وفد عد بارت السيميولوجيا ، الأداة الوحيدة للنقد الإيديولوجي ، إذ لا يمكن تحليل المحتوى إلا بواسطة وسائلها وأدواتها الإجرائية وبالتالي بدت له السيميولوجيا

---

(1)برنار توسان ، المرجع السابق . ص47.

(2)وائل بركات ، "السيميولوجيا بقراءة رولان بارت" .**مجلة جامعة دمشق** ، المجلد 18،العدد2، السنة 2002، ص56.

بآفاقها المستقبلية منهجا أساسا للنقد الإيديولوجي.

-المرحلة الثانية :(1957-1963) يصف عمله بأنه علم أو على الأقل متصف بالعلمية وجهد في هذه المرحلة على نقل التحليل السيميولوجي إلى موضوع دال بصورة راقية كألبسة الموضة وغيرها...كما حاول استقبال بعض عناصر السيميولوجيا في كتاب عناصر السيميولوجيا (1964) ، و يعترف "بارت" أن عمله هذا اتسم بمتعة التنظيم والترتيب أكثر مما حمل صفة العلمية أو العلم .

-المرحلة الثالثة:وتمتد من عمله "مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية" إلى كتابه التطبيقي "S/Z" وهذه المرحلة خصصها للبحث في مفهوم النص واصفا إياه بأنه ممارسة دالة وليس إنتاجا جماليا كما أنه عمل ومجموعة إشارات متحولة وليس منظومة من العلامات المغلقة .[(1)]

إن مؤلف "رولان بارت" الموسوم "بعناصر السيميولوجيا" الذي سبقت الإشارة إليه يضم بالتفصيل أسس القاعدة النظرية التي بنى عليها سيميولوجيته، وهذه الأسس لا تعدو إلا أن تكون توظيفا أكثر استحداثا -والأصح - أكثر اتساعا للمبادئ التي جاء بها سابقيه "سوسير" و"هيليمسليف" .

فمن ناحية تأثره بسوسير نجد الأمر جليا من خلال توظيفه لثنائيته (لسان/كلام) (دال/مدلول) (تركيب/استبدال) المركب/النظام) (المحور الاستبدالي/المحور التركيبي).

أما من ناحية تأثره بهيلمسليف فنجد ثنائية (التقرير/الإيحاء) أو لنقل (التعيين/التضمين).

ثنائية لسان /كلام :بعد عرض مطول لمفهوم كل من اللسان والكلام في نظرية "سوسير " ومحاولة مناقشته من خلال الاستعانة بالآراء التنظيرية للكثير من الباحثين أمثال "هيليمسليف" و" رومان جاكبسون " Roman Jakobson و" أندري مارتيني " André Martiné ، وكلهم باحثون في مجال اللسانيات، يصل " بارت " إلى وجهة نظره في توظيف هذه المفاهيم ناقلا

(1)وائل بركات،المرجع السابق . ص 63.

إياها من إطارها اللساني إلى مجال أوسع هو الأنظمة غير اللسانية. [1]

ففي مسألة توظيفه لثنائية لسان / كلام، يذكر: "... ما يمكن القيام به بالنسبة لبعض هذه الأنظمة (الأنظمة غير اللسانية] هو توقع انتماء أصناف معينة من الوقائع إلى مقولة اللسان وانتماء وقائع أخرى إلى مقولة الكلام ... ولنأخذ مثلا اللباس ... إن الفرق التقليدي بين اللسان والكلام موجود في اللباس المرتدي (الواقعي) ....إذ يتكون اللسان اللباسي من :

1. تعارض الأثواب أو القطع أو التفاصيل التي يؤدي التنوع فيها إلى تغيير في المعنى(ارتداء الطاقية ليست له نفس معنى ارتداء القبعة).

2. القواعد المتحكمة في الجمع بين الأثواب سواء على طول الجسم، أم بحسب الكثافة.

أما فيما يخص الكلام اللباسيّ فيشكل وقائع الارتداء الشخصي للألبسة (قياس اللباس، درجة نقائه وبلاه ، العادات الشخصية ، والجمع الحر بين الأثواب)[2]

و بارث يعطينا مثلا آخر عن توظيفه لثنائية لسان/ كلام في نظام سيميائي آخر هو الطعام "إن لسان الكلام مكون من قواعد الإقصاء (المحرمات من المأكولات و التعارضات بين الوحدات مثلا: مالح/حلو، وكذلك قواعد الجمع والتأليف سواء في الطبخة الواحدة، أو على مستوى الوجبة إضافة إلى طقوس الاستعمال التي تشتغل ربما مثل نوع من البلاغة الغذائية.

أما بخصوص الكلام الغذائي، وهو غني جدا، فيشمل كل التنويعات الشخصية أو العائلية في التحضير والجمع والتأليف ... وتوضح لائحة الأطعمة بشكل جيد لعبة اللسان والكلام ، وإذ أن كل لائحة أطعمة تتكون اعتماد على بنية إقليمية واجتماعية، وبالإحالة إليها، لكن يتم ملء هذه البنية بشكل مختلف حسب الأيام والمستعملين تماما مثلما يتم ملء صيغة ألسنية ما

---

(1)رولان بارت ، **مبادئ في علم الأدلة** . تر: محمد بكري، الدار البيضاء: كلية الآداب، 1986، ص51-52.

(2)المرجع نفسه. ص

بالتنويعات الحرة والتأليفات التي يحتاج إليها متكلم لبث رسالة خاصة".[1]

ثنائية دال/ مدلول : بعد أن عرّج " بارت " على مفهوم السوسيري للعلامة أسقطه على باقي أنواع العلامات السيميائية :"...ربما يمكننا التكهن بطبيعة الدليل السيميولوجي بالمقارنة مع الدليل الألسني ، يتكون الدليل السيميولوجي بدوره مثل نموذجه من دال ومدلول(إن لون الضوء في قانون السير مثلا ، عبارة عن أمر يتعلق بمرور السيارات) لكنه يختلف عنه على صعيد الماهيات ، للعديد من الأنظمة السيميولوجية(أشياء، حركات، صور)....وهي غالبا أشياء للاستعمال ، لكن المجتمع حولها لأغراض دالية : لباس يصلح لستر العورة أو الكسوة، كما أن الطعام يصلح للتغذية ، وهذا التشبع بالدلالة أو sémantisation أمر قدر: فحيثما كان هناك مجتمع يتحول كل استعمال إلى دليل على هذا الاستعمال .

إن استعمال معطف شتوي يصلح للوقاية من المطر لكن هذا الاستعمال لا ينفصل مطلقا عن دليل حالة مناخية ما. [2]

إن بارت يؤكد على أن الدال في الأنظمة السيميولوجية هو مادي دائما (أصوات، أشياء وصور) وهو في علاقته الدائمة مع المدلول ـ وعلى عكس العلامة اللغوية ـ قد لا يكون اعتباطا بل تشابهيا كما يحدث مع الصورة مثلا، لكن بارت يشير إلى أمر مهم هو أن مدلول العلامة السيميائية يمكن أن يكون (مادة): " توحي طبيعة الدال ... أنه مترابط محض يستحيل فصل تعريفه عن تعريف المدلول، لكن الفرق الوحيد هو أن المدلول بدوره يمكن من ناحية أخرى، أن يعرض بمادة معينة هي مادة الكلمات"[3]

وبارت يشير هنا إلى فكرته الأولى في أسبقية اللغة على باقي المنظومات التعبيرية الأخرى هذه

---

(1)رولان بارت، **مبادئ في علم الأدلة**، المرجع السابق. ص56-57.

(2)المرجع نفسه. ص 68-69.

(3)المرجع نفسه. ص 75.

الأخيرة التي تعود إلى اللغة من أجل التعبير عنها.

ثنائية التركيب / النظام: أما في تناوله لثنائية المركب والنظام كما يفضل الاصطلاح عليها أو ثنائية: التركيب/ محور الاستبدال كما اصطلح عليها "سوسير" وهو يقول في ذلك: "لقد تطور تحليل (محور) صعيد الاستبدال تطورا هائلا منذ سوسير إلى الآن، إن اسمه نفسه قد تغير، نتحدث اليوم عن الصعيد (المحور) النموذجي أو الجدولي أو عن الصعيد النظامي كما سنطلق عليه منذ الآن وليس على الصعيد الاستبدالي: إنه صعيد يرتبط طبعا، عن قرب باللسان كنظام، في حين أن المركب أقرب إلى الكلام[1]

ورولان بارت لا يبتعد – ولو بتغيير المصطلح– عن مفهوم سوسير، فالمحور أو الصعيد التركيبي يبقى هو صعيد ترتيب العلامات مع بعضها البعض لتشكل نظاما، وفي النص اللغوي يكون هذا الترتيب أفقيا عبر الزمن سواء كان شفهيا أو مكتوبا وهو ما تشترك فيه العديد من الأنظمة أو النصوص غير اللغوية مثل الأفلام السينمائية والتلفزيونية، "فالأشكال على الشاشة إنما تلي أشكالا أخرى في المكان نفسه بينما تتبدل الصور زمنيا مع تقدم الفيلم، وحين تنتشر العلامات زمنيا في الترتيب ما، أو نسق مكاني، فإن الترتيب الذي ترد فيه هو من الأهمية بمكان" كما يقول جوناثان بيغنل.[2]

وهذا ما يدعي بالتركيب Syntagmatique الذي يقع في حيز الكلام أما العلاقة الثالثة الاستبدالية عند سوسير، أو صعيد النظام لدى بارت، ففيها يمكن استبدال العلامات بعلامات أخرى مرتبطة بها ولها ربما الوظيفة الصرفية نفسها وصوت مشابه وتحيل ربما إلى المدلول عينه (بالنسبة للعلامة اللغوية) ، وهناك ما يشبه جداول عمودية من العلامات تتقاطع مع الخط الأفقي للجملة، وبطريقة تتيح للجملة أن تستعمل واحدة من العلامات الموجودة في كل

---

(1)رولان بارت، **مبادئ في علم الأدلة**، المرجع السابق. ص 93.

(2)جوناثان بيغنل ،المرجع السابق . ص 23–24.

جدول عمودي و جداول العلامات هذه تسمى باراديغم paradigme [(1)] وهذه الجداول الاستبدالية المحتملة تنتمي حتما إلى حيز أكبر هو حيز اللسان وبالتالي إلى حيز النظام ولقد طبق "بارت" ثنائية التركيب والنظام على عدد من الأنظمة غير اللسانية وهي اللباس والطعام والأثاث والمعمار في شكل جدولي. [(*)]

وعلى سبيل المثال: في منظومة اللباس يرى بارت أن صعيد النظام يتمثل في فئة الأثواب والقطع أو التفصيلات التي لا يمكن ارتداؤها في نفس الموضع من الجسم في الوقت نفسه والتي يؤدي التنوع فيها إلى تغيير اللباس (طاقية، قلنسوة، قبعة) أما صعيد المركب فهو جمع عناصر مختلفة في نفس اللبوس: تنورة ، قميص، بلوزة، معطف.[(2)]

ولقد عقّب "وائل بركات" على هذا الإسقاط بقوله "إن سيميائية رولان بارت محاولة لنقل القوانين البنيوية إلى مجال الحياة الاجتماعية، إذ يمكنك أن تنظر إلى أسطورة أو مباراة مصارعة أو نظام قرابة قبلية أو قائمة بألوان الطعام في المطعم أو لوحة زيتية باعتبارها نظام أدلة [(3)]

ثنائية التقرير والتضمين :

إذا كانت الثنائيات السابقة الذكر قد استقاها بارت من الثنائيات البنيوية اللسانية لسوسير، فإن هذه الثنائية مقتبسة من فكرة للساني الدانمركي "لويس هيليمسليف" كما سبق وأن أشرخا وهو ما أقرّ به "بارت" نفسه في كتابه "عناصر السيميولوجيا"

لقد نقل "هيليمسليف" أفكار سوسير عن العلامة اللغوية إلى إطار أوسع، وذلك باستبدال مفهومي الدال والمدلول بمستويي التعبير expression والمضمون، إذ يرى هيليمسليف أن

---

(1)جوناثان بيغنل، المرجع السابق. ص 24.

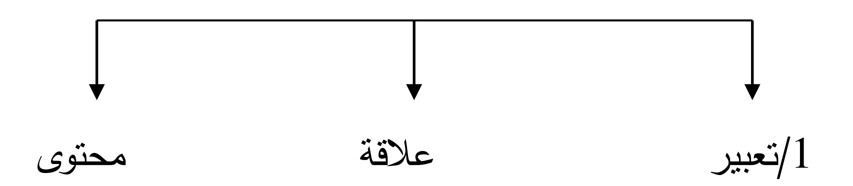
(*)أنظر التفاصيل في رولان بارت، **مبادئ في علم الأدلة**، ص 96-97.

(2)المرجع نفسه. ص 97.

(3)وائل بركات، المرجع السابق. ص69

مستوى التعبير يشكل جانب اللغة الخارجي ونعني به الغلاف الصوتي أو الخطي أو الحركي ... أما مستوى المضمون يوحى بعالم الفكرة التي تحتضنها اللغة تعبيرا.(1)

ولقد أورد " برنار توسان " ملخص نظرة هيليمسليف على شكل مخطط :



2/ميتالغة

أما بارت فقد قدم الفكرة على نحو التالي:(2)

/1	دال التعيين	مدلول التعيين	
/2	دال التضمين		مدلول التضمين

إن النظام السيميائي الأول المتكون من دال ومدلول سيصبح بأكمله مجرد دال لمدلول آخر في المستوى السيميائي الثاني الذي يعتبر امتدادا وتوسعات للأول وهذا ما يدخل في حيز البلاغة .

يقول بارت :"يشكل النظام الأول المتكون من دال ومدلول سيصبح بأكمله مجرد دال لمدلول آخر في المستوى السيميائي الثاني الذي يعتبر امتدادا وتوسعا للأول وهذا ما يدخل في حيز البلاغة .

يقول بارت " يشكل النظام الأول إذن صعيد التقرير Dénotation ويشكل النظام الثاني (هو توسع للأول) صعيد الإيحاء (Connotation)، سنقول إذن: إن النظام الموحي Connoté

---

(1)المرجع نفسه. ص 71.

(2)برنار توسان، المرجع السابق. ص 46.

نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام للدلالة".[1]

فالدال الأول يمنحنا مدلول أوليا هو المدلول الأول، وهو سرعان ما يوحي بمدلول ثاني، يوحي بدوره إلى الحالة الثانية أي: الدال (1) +المدلول (2) = دال (2) مدلول (2)[2]

ولا بأس أن نورد المثال المتداول في الكتب السيميائية وهو مثال خاص بعلبة سجائر royal menthol : أخضر ← نعناع ← برودة، نضارة[3]

1/ دال التعيين(1) مدلول التعيين (1)

2 /دال التضمين (2) ← مدلول التضمين (2)

إذن فالعلامات لا تتوقف في مدلولها عند المعني الأولي البسيط الذي يسمى الأشياء أو يعينها وإنما هي دوما توحي بمدلولات أخرى ، هذه المدلولات عادة ما ترتبط في أي مجتمع من المجتمعات بأبعاد تاريخية وثقافية وإيديولوجية، وفي هذا المستوى تحديدا وضع بارت مفهوم "الأسطورة "

الأسطورة :

يوضح "جوناثان بيغنل" مفهوم الأسطورة البارثي بقوله "يسمى بارث ظاهرة جلب العلامات وإيحاءاتها معا لتضفي على رسالة ما معنى معين صنع الخرافة. الخرافة هنا لا تشير إلى جنس الخرافات والأساطير التقليدية وإنما على طرائق معينة في التفكير، في الناس والمنتجات والأمكنة أو الأفكار، أي العربة التي تتولى إيصال رسائل معينة إلى قارئ أو مشاهد النص ... ترتبط النصوص الإعلامية غالبا الفكرة المدلول إليها بفكرة أخرى أو تربط دال بدال آخر

---

(1)رولان بارت، **مبادئ في علم الأدلة**،المرجع السابق. ص 135.

(2)برنار توسان، المرجع السابق . ص 46.

وذلك بهدف إحكام ربط المفاهيم المستهدفة بالناس والأشياء وتحميلها معاني خرافية، ويجري الربط هذا بطريقتين: الأولى هي "الاستعارة" وتعمل من خلال جعل مدلول ما يبدو مشابها لمدلول آخر مختلف،والثانية هي "الإبدال" وتعمل من خلال استبدال مدلول ما بمدلول آخر على صلة به، نستطيع أن نتخيل مثلا أن "الرولز رويس" دعاية لسيارة جديدة سريعة وذلك باستعمال شعار "الرولز رويس تأكل الإسفلت"، في هذا الترتيب للعلامات اللغوية يجري استخدام الاستعارة والإبدال معا، فمقطع "تأكل" لا علاقة له أصلا بقيادة السيارات ...وباستخدام الاستعارة في وسع سيارة سريعة وهي في أقصى سرعتها أن "تأكل الإسفلت".

لكن النص يستخدم "الإبدال" أيضا فكلمة "إسفلت" تشير إلى الطرق التي تصنع من الإسفلت وقد حلت محل الطريق.[1]

إذن الأسطورة أو الخرافة البارثية، هي مفهوم جديد غير المفهوم القديم المتداول بين الناس، إنها توظيف للعلامات في سياق معين وبأسلوب بلاغي بحيث يتيح لهذه العلامات أن توحي بمدلولات عميقة وخفية ومعقدة، وذلك عكس ما يبديه ظاهرها الذي يدعي البساطة والسذاجة وهو برئ منها.

في عام 1957 نشر الأستاذ والناقد الفرنسي "رولان بارت" كتابا بعنوان "أسطوريات" (خرافيات) "Mythologies" والكتاب مجموع مقالات قصيرة كانت قد نشرت في مجلات فرنسية وهي تبحث في مروحة واسعة من الظواهر الثقافية: من مباريات المصارعة إلى "غريتا قاربو" (ممثلة سينمائية) ومن آخر موديل للسيتروان إلى رقائق البطاطا –الستايكس–... لقد رمت المقالات تلك التي تناولت جوانب معينة في الثقافة الفرنسية المعاصرة إلى أبعد من ذلك في الحقيقة، أي إلى التأثير على المعاني الحقيقية التي تمتلكها الممارسات الثقافية موضوع البحث[2].

---

(1)جوناثان بيغنل ،المرجع السابق . ص28.

(2)المرجع نفسه . ص29.

ولقد انتهى الكتاب بمقالة "الأسطورة في أيامنا" تحدث فيه "بارت" عن مفهوم الأسطورة أو الخرافة بالتفصيل، إذ يقول:"...في الأسطورة، نعثر على ترسيمة ثلاثية الأبعاد التي فرغت للتو من الحديث عنها وهي ترسيمة الدال والمدلول والعلامة، لكن الأسطورة منظومة خاصة لأنها تتكون انطلاقا من سلسلة سيميولوجية موجودة قبلها، إنها منظومة سيميولوجية ثانية، فما هو علامة (أي كل ترابط بين مفهوم وصورة) في المنظومة الأولى، يصبح مجرد دال في المنظومة الثانية، وهنا ينبغي التذكير بأن مواد الكلام الأسطوري (اللسان بالمعنى الحقيقي، الصورة الضوئية، الرسم، الملصق، الطقس، الشيء...) مهما اختلفت في البداية، وما إن تمسك الأسطورة بها فإنها تعود لتصبح مجرد وظيفة دالة، ولا ترى الأسطورة في تلك المواد إلا مادة أولية، أما وحدتها فتكمن في أنه تم اختزالها، إلى مجرد قانون لغوي، وسواء تعلق الأمر بالكتابة الحرفية أم بالكتابة التصويرية ، فالأسطورة لا ترى في هذا إلا كلا من العلامات، أو علامة شاملة، أو حدا نهائيا لسلسلة سيميولوجية أولى، وهذا الحد النهائي هو الذي سيصبح حدا أولا أوحدا جزئيا من المنظومة الموسعة التي كونها".[1]

و "بارت" يعطي مخططا شبيها بذلك المقدم في ثنائية التعيين/التضمين [2]

الأسطورة ميتا لغة Métalangage		اللغة	
		1.دال	2.مدلول
		3.علامة	
	2/ مدلول	1/ دال	
	3/علامة		

وهو في هذا المخطط يوضح المرحلتين التي تتم على مستواهما قراءة النصوص، أو كما

(1)رولان بارت،**أسطوريات أساطير الحياة اليومية**. تر: قاسم مقداد، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1996، ص253.
(1)المرجع نفسه. ص 253.

أسماها "مواد الكلام الأسطوري" والتي لا تقتصر على اللغة الشفهية والكتابية فقط بل تتعداها إلى الصورة الفوتوغرافية والرسم والملصقات الإشهارية وغيرها، ففي المرحلة السيميولوجية الأولى تكون أمام اللغة بعلاماتها ذات الوجهين: الدال والمدلول،والتي تسمي وتعين الأشياء، وهي ما يعتبره بارت مرحلة قاعدية تنبني وراءها مرحلة ثانية أكثر تعقيدا كما رأينا تجعل من هذه العلامات انطلاقة للبحث عن دلالات أخرى تقع فيما بعد اللغة أو هي لغة اللغة Métalangage ، وهنا تقع الأسطورة، ولقد وضح "رولان بارت" مفهومه هذا بعدد من الأمثلة نورد أبرزها.

يقول "بارت" :"...أنا عند الحلاق يقدم أحدهم لي عددا من مجلة "باري ماتش"، على الغلاف زنجي يرتدي زيا عسكريا فرنسيا وهو يؤدي التحية العسكرية، عيناه مرفوعتان، مثبتتان دون شك على العلم الثلاثي الألوان [العلم الفرنسي].

هذا هو معنى الصورة، لكن سواء أكنت ساذجا أم لا، فإني أرى ما تدلني عليه، وهو أن فرنسا إمبراطورية عظيمة[*]، وأن أبناءها جميعا دون تمييز في ألوانهم يخدمون بأمانة تحت رايتها، وأنه ليس هناك من جواب على المشنعين على الاستعمار المزعومين، وبالتالي أجد نفسي هنا أيضا أمام منظومة سيميولوجية مضخمة: هناك دال يتكون هو نفسه من منظومة مسبقة (جندي أسود يؤدي التحية العسكرية الفرنسية) وهناك مدلول (وهو هنا المزيج المتعمد بين الهوية الفرنسية والهوية العسكرية)[1].

وهنا نكون أمام المرحلة الأولى من القراءة أما في المستوى الثاني (الأسطوري) فيتحول الدال والمدلول إلى دال ثان يسميه بارت الشكل، والمدلول الناتج في هذا المستوى يسميه المفهوم ويسمي العلاقة القائمة بالدلالة، و في هذا النظام الأسطوري يستطيع المرء أن يميز بين الدلالة

(*)نذكر أن الكتاب كتب في فترة الحكم الكولنيالي الفرنسي على بلدان شمال إفريقيا في الخمسينات.

(1)رولان بارت ، **أسطوريات، أساطير الحياة اليومية** ، المرجع السابق . ص255.

الأولى والدلالة الأسطورية، فإذا كانت الأولى تثبت ولاء جميع أبناء الوطن وإخلاصهم له ودفاعهم عنه على اختلاف ألوانهم، فإن الثانية تظهر الهيمنة الفرنسية والجانب الاستعماري (الكولنيالي) لهذه الرمزية الفرنسية[1].

إن وظيفة الأسطورة أو الخرافة حسب "بارت" هي توليد أفكار معينة من مثال اعتبار فكرة حكم فرنسا الاستعماري لبلدان أخرى أمرا طبيعيا، وحين تبدو هذه الأفكار طبيعة فلن تواجه بالمقاومة أو النقد. الخرافة هي جعل أفكار اجتماعية معينة مقبولة كمعطى يومي وعادي وعليه فوظيفة النقد والتحليل بالتالي يجب أن تكون إزالة وهم "الطبيعي" المزعوم هذا، وذلك من خلال إظهار كيف تصنع الخرافة، وأنها إنما تروج لوجهة نظر معينة مستبعدة وجهات النظر الأخرى جميعا[2].

"الأسطورة لا تخفي شيئا ولا تفصح عن شيء، إنها تحرف الأسطورة ليست كذبت ولا اعترافا إنها انحراف"[3]

هذا الانحراف في المدلولات مقصود وتعمل على تشغيله جهة معينة، وهي الطبقة التي يسميها "بارت" البرجوازية و ينطبق الاسم على أفراد الطبقة التي تملك أو تسيطر في المجتمع على المؤسسات الصناعية والتجارية والسياسية.

وفي صلب مصالح هذه الطبقة استمرار الاستقرار في المجتمع لتستمر ملكيتها وسلطتها وسيطرتها بمنأى عن أي تهديد أو تحد، لذلك فإن طرائق التفكير الحالية بخصوص كل أنواع الأسئلة والقضايا التي تتيح بقاء الأحوال الاقتصادية والسياسية على ما هي عليه يجب إدامتها والمحافظة عليها، ورغم أن القوة تستخدم أحيانا لاستمرار الحال الراهن للمجتمع، فإن الوسيلة

---

(1)وائل بركات ، المرجع السابق . ص76.

(2)جوناثان بيغنل ، المرجع السابق. ص 37.

(3)رولان بارت، **أسطوريات، أساطير الحياة اليومية**، المرجع السابق. ص 266.

الأنجع لمثل هذا الهدف هي بإزالة طرائق التفكير البديلة أو المعارضة، والطريق الأقصر إلى ذلك هي جعل نظام الأفكار الراهن بخصوص المجتمع أي الإيديولوجيا المسيطرة يبدو طبيعيا، عاديا، بل وضروريا[1].

إن مفهوم الأسطورة أو الخرافة هو مفهوم رئيسي في السيميولوجيا "بارت" بل إنه المفهوم الأبرز على الإطلاق، وهو يجعل مهمة المحلل السيميائي مهمة صعبة ومعقدة بمكان، إذ على عاتقه يقع عبئ كشف ألاعيب الطبقة المحركة لخيوط لعبة الإيديولوجيا في مجتمع ما، وفي فترة تاريخية ما وذلك من خلال رفع قناع "الطبيعي" عن الرسائل الإعلامية وغيرها والتي يتعرض لها الإنسان المعاصر طيلة أوقاته. وبهذا يكون "بارت" قد أكد على مسلك تعدد الدلالة وتزعم بالتالي تيار سيميولوجيا الدلالة –الذي يعتبر أن موضوع السيميولوجيا هو كل علامة تدل– مقابل سيميولوجيا الاتصال التي لا تعترف إلا بالعلامات التي تحمل قصدية التبليغ أو التواصل، وهو قد استطاع أن يحقق قفزة نوعية في المجال السيميولوجي إذ استطاع أن يؤسس لمقاربة سيميولوجية مستقاة من النموذج اللساني كمبدأ أولي، حاول تعميمه بالاستفادة من أراء "هيليمسليف" و "شتراوس" في دراسة كل الأنظمة التعبيرية غير الغوية... لاسيما أن اهتمام "بارت" بالصورة والرسم والسينما، فتح الباب واسعا للتأويل وكذا لانفجار الدلالات وانتشارها واستعمالها في أطر تعبيرية وقوالب فنية شتى، وهذا لا يكون إلا بقدر إدراكنا للدوال ومن ثمة للمداليل في المعنى مستحضرين الملكات التحليلية لذواتنا[2].

والأكيد أن رولان بارت كان له الفضل في دخول الصورة إلى عالم التحليل السيميائي (السيميولوجي) من بابه الواسع كما سنرى ذلك فيما سيأتي.

(1)جوناثان بيغنل ، المرجع السابق . ص38.

(2)فيصل الأحمر ، المرجع السابق. ص43-44 بتصرف.

الفصل الثانـي

سيميائيات الصورة الفنية التشكيلية

تمهيد:

سيتكفل الفصل الثاني لمعالجة جلّ ما يتعلق بسيميائيات الصورة الفنية التشكيلية من الناحية النظرية، وهو مقسم إلى خمسة مباحث: المبحث الأول تناولنا فيه مفهوم الصورة الفنية، بينما المبحث الثاني فتطرقنا فيه إلى اللغة البصرية وإشكالية هيمنة النموذج اللساني، في حين خصصنا المبحث الثالث للحديث عن طبيعة العلامة في الصورة الفنية، أما المبحث الرابع فتم التطرق فيه لآلية توليد المعنى فيها، للننهي الفصل بالمبحث الخامس الذي خصص للحديث عن البلاغة في الصورة الفنية.

المبحث الأول: مفهوم الصورة الفنية التشكيلية.

لقد جسد فنانو العصور المختلفة وفي بقاع متفرقة من العالم وعلى حسب الإمكانات المتاحة وعلى حسب تقدم محيطهم الحضاري والمعرفي، إحساسهم بمكامن الجمال التي أتاحتها لهم يد الخالق في رحاب الطبيعة الواسعة، عبروا عن خوفهم وتقديسهم للآلهة التي اعتقدوا أنها تتحكم في زمام أمورهم، خلدوا أمجاد ملوكهم وأبطالهم فكانت انجازاتهم تعتبر بحق تاريخا مصورا وبالألوان لأهم الأحداث التي عاشتها أعظم الحضارات والشعوب، لذا كانت ولا زالت الصور الفنية تعمل جنبا إلى جنب مع النص المكتوب، وكما يقول "هانس جافي" Hans Jaffé : "إن فن الرسم لغة ووسيلة اتصال تمتلكها الثقافة الإنسانية وهي لا تقل فعالية عن الكلمات التي تكون اللغة المنطوقة".(1)

فالصورة كانت ولا تزال من وجهة النظر الاتصالية أهم وسيلة وأشملها وأقربها إلى فهم جميع الناس بغض النظر عن أجناسهم وفئاتهم وتباين لغاتهم، فنحن باستعمال الصورة يمكننا إيصال جزء كبير مما نريد إيصاله إلى الآخرين متخطين بذلك الحدود والعراقيل الاثنية بصفة عامة ومن أجل هذه الميزة الخاصة والهامة جدا، أوجد الإنسان مكانة مرموقة لهذه الوسائل الاتصالية منذ عهد الكهوف إلى عصر الأقمار الصناعية والشبكات الرقمية، فرغم إتقانه للمفردات اللغوية المنطوقة والمكتوبة ورغم تطويره للأساليب الرمزية، بقي شديد التمسك بهذه الصورة، بل وعمل جاهدا على تطويرها إلى أن جعلها تتحرك.

وعلى حدّ تعبير "جوديث لازار" Judith Lazar :"إن القوة الاتصالية التي تتمتع بها الصورة يعلمها الجميع وهذا هو السبب الذي جعل القائمين بالاتصال في أي مرحلة من مراحل التاريخ وفي أي مجتمع يلجؤون إلى الصور... نعم صحيح أن هناك نقاط اختلاف بين بورتريهات

---

(1)Hans.L.C.Jaffé et Al, **Vingt milles ans de peinture dans le monde, Une histoire de la peinture.** Paris : Cercle d'art, 1969, P5-6.

القديسين المتواجدة في الكنائس والملصقات الإشهارية ولكن في كلتا الحالتين الهدف واحد، وهو التأثير في المتلقين بفضل القوة الاتصالية الهائلة الكامنة في الصورة.(1)

ولقد وردت تعريفات كثيرة للصورة من جانبها الاتصالي نورد منها تعريفا كما قدمه كل من "برنار لاميزات" Bernard Lamazit و "أحمد سلام" :"الصورة هي تمثيل لموضوع ما (شخص، مجموعة من الأشخاص، شيء...) بواسطة الرسم أو التصوير أو النحت أو التصوير الفوتوغرافي أو الفيلم... إنها شكل متفرد في التمثيل فالصورة تسمح للفرد بالحفاظ وكذا بالتحكم في المعلومة المنتقاة أو المستخلصة من محيطها، إنها نموذج من التمثيل الذهني الذي من سماته حفظ المعلومة بشكل يسمح بأكبر قدر من التشابه البنيوي للأشياء التي ندركها بحواسنا.(2)

وعلينا أن نذكر في هذا المقام أن مفهوم الصورة بالنسبة لعلوم الاتصال يشمل جزأين: الصورة المتحركة والصورة الثابتة، وما يميز إحداهما عن الأخرى هي الحركة، وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن صنفين من الإدراك: فالصورة المتحركة تفرض على مشاهدها حركتها الخاصة بها في مجال الزمان والمكان الذين هما حقيقيين، بينما الصورة الثابتة لا تفرض على مشاهدها إلا ذلك الحيز المكاني المحدد، أما الزمن فلا مجال له في الصورة الثابتة إلا إذا تحدثنا عنه كقيمة رمزية أو إذا أقرناه بالوقت الذي يتواجد فيه المشاهد.

هذا، ومن جهة أخرى يمكننا تقسيم الصورة الثابتة على حسب "أبراهام مولس" Abraham Moles إلى صنفين: صورة فنية وصورة وثائقية مهنية. (3)

---

(1)Judith Lazare, **Les sciences de la Communication, que sais-je**. 2eme Ed, Paris, presses universitaire, Alger, Dahleb, 1993, P86.

(2)Bernard Lamazit, Ahmed Silem, Op.cit., 1997, P258.

(3)Abraham Moles, Elisabeth Rohmer, **L'image : communication fonctionnelle**. France, Casterman, 1981, P20.

وهو الآخر يقدم لنا تعريفا للصورة:"الصورة هي حامل من حوامل الاتصال البصري، وهي تجسد لنا جزء من محيطنا المرئي... والصورة هي إحدى الدعائم الأساسية في وسائل الإعلام الجماهيرية... وعالم الصورة ينقسم إلى صور ثابتة وصور متحركة".[(1)]

ثم يضيف:"الصورة هي تجربة بصرية تتموضع إما بين نقطة وأخرى، وهذا يعني بين شخص وآخر، وإما كرسالة تنتقل عبر المكان والزمان أي من مرحلة تاريخية إلى أخرى".[(2)]

أما الصورة في فن التصوير أو الرسم فتجتمع كصورة تعد ثابتة بمجموعة من الميزات تستمدها من فن الرسم في حد ذاته الذي يعد من الفنون التشكيلية، وهو فن رسم الأشياء والأشخاص باستخدام الألوان والبقع والتظليل والترقين أو الطلاء وإنتاج أثر الضوء والظل.[(3)]

وهو بذلك يتضمن خمسة عناصر رئيسية على حد تعبير شاكر عبد الحميد هي إيقاع الخطوط وتكثيف الأشكال والفراغ والضوء والظلال والألوان، غير أن اللون هو أكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن الرسم.[(4)]

وشاكر عبد الحميد يورد لنا جملة من التعريفات حول فن الرسم أهمها: أن فن الرسم هو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، وهو كذلك تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو، كما يعرف كذلك باعتباره الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، كما يعرف على أساس أنه التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة وبواسطة لغة بصرية ثنائية البعد.[(5)]

---

(1) Abraham Moles, Elisabeth Rohmer. Op.cit, P22.

(2)Ibid. P23.

(3)أحمد زكي بدوي، **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة.** ط1، مصر: دار الكتاب المصري، 1991، ص114.

(4)عبد الحميد شاكر، المرجع السابق، ص248.

(5)المرجع نفسه، ص247-248.

لقد عرفت كل شعوب العالم عبر أحقاب التاريخ المختلفة فن الرسم (الصورة) حتى أن الكثيرين ولآلاف السنين جعلوها مقدسة فوضعوها في دور المعابد لتذكر (المؤمنين) بمبادئ عقيدتهم وعلى حد تعبير "دومينيك.س.فلورشيم" Dominique .S. Floersheim فقد استعملت الصورة ولأحقاب عديدة ومديدة من التاريخ لتعويض النقص في القراءة والكتابة. [(1)]

ثم أن فن الرسم أخذ على عاتقه كذلك ولمدة طويلة مهمة عكس العالم الخارجي، ولم يتراجع عن هذا الدور إلا بعد اختراع الصورة الفوتوغرافية، إذ اتجهت بعدها الصورة الفنية أكثر فأكثر إلى عكس العالم الداخلي –عالم الفنان– ونحن نقصد بهذا، أنه ولآلاف السنين كان الفنان أقرب ما يكون إلى الصانع، فقد كان دائما تحت إمرة الحاكم ورجال الدين يأتمر بأمرهم وينجز ما يطلبونه منه، لذلك جاءت مواضيع التصاوير القديمة تنحصر بين الدين وأمجاد الحاكم وبطولاته، ولم يتغير الوضع في أوروبا إلا مع عصر النهضة في حدود القرنين 15و16 الميلاديين، أين أخذ الفنان ينعتق شيئا فشيئا من سلطة رجال الدين وينطلق بحرية معبرا عن أفكاره وأحاسيسه الخاصة بالجمال، ورغم ذلك فلقد بقي فن الرسم على صفته التصويرية التمثيلية هذه إلى أن ظهرت مع نهاية القرن 19م وعلى امتداد القرن 20م مدارس فنية جعلت من الرمزية واللاتمثيل شعارها المقدس معتبرة أن الفنان من حقه أن يعبر عن نفسه وعن ما يحيط به كما يحلو له، بل أكثر من ذلك، فقد ذهبت بعض المدارس إلى الاعتقاد بسخافة تقليد الطبيعة، وضرورة ابتكار لغة بصرية خاصة بكل فنان، وبذلك ابتعد فن التصوير أو الرسم شيئا فشيئا عن عكس العالم الخارجي واقترب أكثر فأكثر إلى عكس العالم الداخلي للفنان، وعلى حد تعبير "فلورشيم" Floersheim فإن الفنان يفتح أعيننا ويجعل الحقيقة مرئية بالنسبة لنا، في نفس الوقت الذي يمرر فيه ودون أن نشعر أفكاره ومشاعره.[(2)]

وكما يقول "غي غوتييه" أنه لا حاجة لنا إلى التساؤل عن درجة الوفاء للواقع أو الانزياح عنه

(1)Dominique. Serre Floersheim, **Quand les images vous prennent au mot, ou comment décrypter les images.** France : Les editions d'organisation, 1993, P13.

(2)Dominique. S. Floersheim, Op.cit, P18.

فما هو أساسي في عمل الصورة هو الاستعمالات الرمزية الممكنة التي تفتح وحدها الصورة على محيطها القريب والبعيد على حد سواء، فالمعنى في الصورة هو ما يقود إلى إنتاج المعاني داخلها أيضا، فالوجود الإنساني والألوان والأشكال والخطوط والإضاءة والإعداد الفضائي والظلال كلها مداخل أساسية لاستيعاب ممكنات التدليل داخل الصورة... إن ما يثيرنا هو الحزن في العينين لا لونهما.(1)

من أجل كل هذا كان الاهتمام بالصورة عامة والصورة الفنية بشكل خاص من قبل أهل الاختصاص من منظرين ومحللين ينتمون إلى مروحة واسعة من العلوم... الكل نظر للصورة الفنية من زاوية اختصاصه بحثا عن بنيتها الشكلية وميكانزمات اشتغالها كواحدة من أكثر وسائل التعبير والتواصل البشري إثارة وتأثيرا.

وما يهم موضوعنا هو رؤية علم السيميائيات لهذا النوع من الصور تحديدا بما أن علم السيميائيات هو علم البحث عن آليات اشتغال العلامات داخل منظومتها التعبيرية ومن خلال نص معين وكيفية بناء العلاقات فيما بينها لتنتج لنا المعنى.

وبالعودة إلى "غي غوتييه": هناك مستويان في الصورة يشير الأول إلى "الموضوعي" فيها أي ما يوجد خارج العين وسابق على وجودها، ويشير الثاني إلى سلسلة المعاني التي لا يمكن أن توجد إلا في الذات الناظرة وقدرتها على الكشف عن سياقات جديدة هي أصل التمثيل وغايته الأولى، يتكفل المعطى الأول بوصف المعطى الظاهر خلال سند الصورة ذاتها، أما المعنى الثاني فهو نتاج التأليفات الجديدة التي تعد في واقع الأمر، قصديات مسقطة هي من صلب النظرة و حاصلها، ولا وجود لفواصل قطعية بين الأول والثاني.

إن عمل الصورة يتوقف على قدرتها على استيعاب مجمل الأحكام والتصنيفات الاجتماعية واستعادتها كما هي مودعة في الأشياء والكائنات، وبعبارة أخرى، يتوقف "الغنى الدلالي" داخلها

---

(1)غي غوتييه، **الصورة المكونات والتأويل**. ترجمة: سعيد بن كراد، ط1، المغرب/لبنان: المركز الثقافي العربي، 2012 ص19.

على قدرتها على الاستعانة بالخبرة الإنسانية في كل أبعادها الرمزية، فالمعنى ليس معطى سابقا لما يتم تمثيله في الصورة، إنه وليد ما خلفته الممارسة الإنسانية في محيطها بأشيائه ومظاهره وتلك طبيعة كل الفنون التي تصنف ضمن النمط المحاكي.(1)

وغي غوتييه يلمح هنا إلى مصطلح التمثيل الذي درجت القواميس والموسوعات على توظيفه في شرح مفهوم الصورة، وهو مصطلح في الحقيقة أثار جدلا واسعا في أوساط السيميائيين كما سنسهب في الحديث عنه لاحقا.

وكما يذكر بلاسم محمد بينما يعرف قاموس روبرت Robert الصورة بأنها إعادة إنتاج طبقا الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة ذلك أن الفعل اللاتيني Imiter يعني إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة، نجد الاصطلاح السيميوطيقي بالمقابل يضع الصورة تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح "الأيقونية" Iconicité وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع قائمة على المشابهة والتماثل... ولعل أول من قدم تعريفا مرجعيا لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي "شارلساندرس بورس" الذي قدم العلامة الإيقونية على أنها شبيهة بالموضوع المحال عليه، ولا يهم في نظر بورس إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة) أو سمعية .(2)

وبناء على هذا الاصطلاح البورسي قامت العديد من الأبحاث السيميائية في مجال الصورة رغم أن مصطلح العلامة الإيقونية في حد ذاته عرف الكثير من الجدل ومسه التعديل والتحوير على اختلاف وجهات نظر المنظرين.

فها هو "شارل موريس" رغم تبنيه لمصطلح الإيقونة البورسي، إلا أنه عدله بتعريفها على أنها أية علامة تشبه من بعض النواحي ما تشير إليه، وقد أراد أن يطبق مفهوم الإيقونية Iconicité

(1)غي غوتييه، المرجع السابق، ص21.

(2)محمد بلاسم، المرجع السابق، ص99.

على الظواهر المتعددة للفن، ولاحظ في الوقت ذاته أن هذه العلامة الأيقونية في تشابهها مع الموضوع تمتلك تأويلات شتى على نحو كامن، وبالتالي فالأيقونية في رأي "موريس" هي ميزة الرسم والنحت والفنون الأخرى وبضمنها الموسيقى وهو يقول: "إن التشابه الخارجي البسيط مع الحياة لم يكن قط هدفا للفن الحقيقي ولا يحدد معناه الداخلي، فتمثيل الخصائص الأساسية والمميزة للعالم المحيط والحياة الروحية للإنسان قد جذب اهتمام الفنانين العظام في شتى العصور على نحو ثابت، لذلك فإن تشابها معينا بين الصور الفنية والحياة لا يمكن أن يسلك سلوك المبدأ التحديدي لتحليل الفن" وطور موريس عدم كفاية هذا التشابه الخارجي للتعبير عن الجوهر الجمالي للعلامة الإيقونية فالفن في نظره هو لغة من نوع خاص، لذلك اهتم أساسا بالوظيفة الانفعالية التعبيرية للفن، ففي رأيه يمتلك الفن واللغة على نحو مشترك قابلية تعيين الأشياء والظواهر فضلا عن تصوير موقف تجاههما.(1)

ويمكننا اختصار وجهة النظر السيميائية للصورة الفنية فيما أورده "ل. جيرفيرو" L.Gervereau في مقارنة مهمة ودقيقة بين السيميائيات وتاريخ الفن(2): إن المؤرخ للفن يعمد إلى تحليل الوثيقة الفنية (اللوحة) من الناحية الأسلوبية، فهو أولا يضعها في وعائها الزمني الذي أنجزت فيه بكل ما يعنيه من تداعيات وتأثيرات فنية، ثم يهتم بالجانب التقني من استعمال الأدوات والألوان، كما يهتم بصاحب اللوحة، هل هو معروف أو مغمور، وهل هذه اللوحة مميزة بما يكفي لتحدث أثرا في عالم الفن أم أنها ستمر في صمت، إنه سيهتم بمركبات الصورة من أنواع الخطوط وطريقة توزيع الأشكال والألوان والظلال والضوء... باختصار مؤرخ الفن يضع الصورة الفنية (اللوحة) بجميع مكوناتها في سياقها كموضوع وكأسلوب وكمعلم زمني، أما بالنسبة للسيميائي فما يهمه هو دلالة الصورة، ما الذي أراد الفنان التعبير عنه [ولو أن من المدارس السيميائية تستبعد صاحب النص وتتعامل مع النص لوحده] وما هي العلامات التي وظفها من أجل ذلك، وهو بالتالي يضع الصورة في شبكة تحليل دقيقة وبالتالي فهو يهتم بمكونات الصورة من منطلق أنها دالة، وكيف أنها عبرت عن مدلولاتها، وبالتالي فالسيميائي

(1) بلاسم محمد ، المرجع السابق، ص105-106.

ينتقل من الدال إلى المدلول، وهو بهذا يكشف عن العناصر والمركبات التي تعلم الطريق لمعرفة بلاغة الصورة.(1)

إذن الصورة الفنية لم تكن يوما مجرد محاكاة ساذجة للموجودات أو نسخة طبق الأصل –سيئة كانت أم حسنة– للطبيعة، فالصورة هي مواقف وأحكام اتجاه المدرك وهذا الذي تبحث عنه السيميائيات من خلال العمل على تفكيك عناصرها وإعادة بنائها من جديد.

وفي هذا يقول "غي غوتييه" Gay Gauthier : "الصورة شيء آخر غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لا مراء فيه، فما يأتي إلى العين هو "نظرة تنظر" إلى الأشياء، لا الأشياء ذاتها إنها لحظة فنية تقوم باستعادة ظلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلا نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة... إن العالم موضوعي في ذاته لا في وعي الذات الذي تلتقطه في كليته أو في تفاصيله، فالعين ترى عبر وسائط الثقافة والخيال والمعتقدات (ترى العين ما تود أن تراه لا ما يمثل أمامها... ما تستوعبه النظرة ليس واقعا بل معرفة بهذا الواقع وهذا الانفتاح على الظاهر هو ما تعبر عنه الألوان والنور ولعبة التركيب في اللوحة... إن غاية كل تواصل بصري هي استنفار لكم هائل من الأحاسيس التي تتوسل بالنظرة أكثر مما تستدعي اللفظي لإدراك مداها إنها مبثوثة في الحجم واللون والشكل والامتداد، لذلك فإن اللوحة تحرمنا من الكلام لكي تعلمنا فن النظرة... الصورة تمثيل لا يستند إلا إلى خصوصية النظرة لذلك تصنف عادة ضمن الأدوات التعبيرية المولدة للأحاسيس والانفعالات والتداعيات، إنها وسيلة للاستشارة لا إحالة على مقولات.(2)

---

(1)Laurent Gervereau, Op.cit. P36-38.

(2)غي غوتييه، المرجع السابق، ص8-11.

المبحث الثاني: مكونات الصورة الفنية.

إن الصورة الفنية كنص دلالي مفتوح على تأويل المعاني – باللغة السيميائية – لديه مفرداته التعبيرية الخاصة، أو لنقل – باللغة السيميائية دائما– لديه دواله الخاصة التي تشكل ظاهر علاماته المعبرة عن المدلولات أعمق.

هذه المفردات أو المكونات هي مجرد أجزاء في نص الصورة الفنية تتلاحم من أجل أن تعطي كلا ذا موضوع واحد، وإن كانت معاني هذا الموضوع لا تتوقف عن التوالد –نظريا على الأقل–.

يقول شاكر عبد الحميد: "إن التصميم في اللوحة هو الصيغة البصرية لها، أو هو التنظيم الخاص لخطوطها وأشكالها وألوانها وغير ذلك من المكونات في نمط تعبيري خاص، إنه ذلك التنظيم الشكلي الذي يعطي بدوره إحساسا بصريا خاصا بالمكان والكتلة والحركة والضوء، وهو الذي يشكل قوى خاصة بالتآلف والتوتر في اللوحة".[1]

ويمكن إيراد أهم مكونات الصورة الفنية فيما يلي:

1/ الإطار:

يقول "غي غوتييه " أنه عادة ما ننسى قبل التحليل ما هو ممثل في الصورة، أي ما يتعلق بالعناصر التي تكونها والعلاقة التي تنتظم وفقها، إن وجود الصورة مرتبط بقدرتها على الحسم أي قدرتها على إقصاء ما يجب أن يكون مرئيا، بل أيضا فيما يجب ألا يرى.[2]

لقد كرست الصورة من خلال تجسدها في المستطيل تلك الفكرة القائلة بأن الإطار المستطيل فكرة بديهية، فهي جزء من طبيعة الصورة مع بعض الاستثناءات القليلة، على الرغم من أن

(1)عبد الحميد شاكر، المرجع السابق، ص 257.

(2)غي غوتييه، المرجع السابق، ص 48.

الصورة لم تعرف الشكل المستطيل إلا مع الفن التشكيلي الغربي في حدود القرن 14 م مع ظهور الرسم على المسند.

والحقيقة أن شكل الإطار المستطيل كان ظهوره متأخرا في تاريخ الصورة، ولم تستعمله عمليا أغلب الحضارات الآسيوية والأمريكية –الهندية–، فرسومات ما قبل التاريخ كرسومات الطاسيلي (الجزائر) أو الألتميرا (إسبانيا)... وغيرها، تتجاهل كليا الحواف أو الإطار، وهذا ينطبق أيضا حتى على الأعمال الخالدة في الفن الصيني والياباني التي من النادر أن يحتويها إطار... وبناء عليه يجب الاعتراف أن ما يغلب عليه الطابع المستطيل هو نتاج الحضارة الغربية على الرغم من أنه لا يتطابق في شيء مع الحقل الطبيعي للرؤية.

...وعادة ما تكون لوحة المتحف مؤطرة بما نطلق عليه أيضا لفظ إطار، إن هذا الإطار –الذي نطلق عليه تأطيرا– يساعد على منح اللوحة استقلالية، فعندما يكون الإطار بارزا فإنه يدفع بمساحة اللوحة إلى التراجع ويساعد على تدقيق الرؤية إنه شبيه بالتأطير الخاص بنافذة نرى من خلالها فضاء من وراء الزجاج، والحال أن اللوحة تحيل على هذا النموذج الذي يتحكم في نهاية الأمر في الإيهام بالواقع... ولقد حاولت الصورة بوسائل مختلفة الإفلات من قمقم الإطار فوجدناها مندرجة ضمن التشكيل المعماري (جدران، أسقف)... وقد يحدث أيضا من أجل غايات رمزية أن تطفو الصورة على وجه الصفحة من دون أن يكون هناك أي خط مستقيم يرسم حدودها.[1]

2/ الفضاء:

في الفن كما في الطبيعة، يتشكل الحيز أو المكان في ضوء الموضع الذي تشغله السطوح البسيطة المستوية، وهي سطوح تتباين في حجمها، وتميل بفعل اللون والظل إلى التراجع أو التقدم أو تظل ساكنة في سياقها الخاص.

(1)غي غوتييه، المرجع السابق، ص 45–56.

في الطبيعة يكون كل سطح، أو كل شيء مختلفا في اللون والقيمة عن كل ما يحيط به ويحدث الشيء نفسه في اللوحة أيضا فالسطح ينبغي أن يكون مختلفا عما عداه، وهذا التقابل أو التعارض يتحدد من خلال القوة النسبية التي تحضر من خلالها السطوح أو الأشياء، وكذلك من خلال العلاقات المكانية المختلفة بينها أيضا، وبشكل خاص من خلال فكرة المنظور بأنواعه المختلفة.[1]

وعلى حسب غي غوتييه، إن فضاء الصورة الذي يتشكل حصريا من بعدين هو في نهاية المطاف إطارها –بما أن فضاء الصورة هو محتوى هذا الإطار– والإطار باللغة السيميائية يصنف كدال، إذن ضمن اللغة، فهو يتمتع بتنظيمه الخاص ويعمل جاهدا في حالة الصورة التمثيلية (المحاكية للطبيعة) على مصالحة فضائين من طبيعتين مختلفتين (فضاء الصورة فضاء الطبيعة) وتحكمه إكراهات مختلفة، وبما أننا يجب أن ننتقل من أحدهما إلى الآخر علينا أن نحدد الأعراف التي قد تكون معللة أو اعتباطية.[2]

3/ النقطة والخط :

إن التصميم الخاص بالصورة الفنية ليس مجموعة من العناصر المنفصلة أو المتمايزة، إنه التنظيم الخاص بهذه المكونات في شكل متكامل... و للنقطة حضورها في الكتابة والرسم والتصوير والضوء، النقطة بداية والنقطة نهاية، لكنها في ذاتها لا قيمة لها فهي تكتسب أهميتها من وجودها في إطار تنظيمي كلي، فمجموعة من النقاط قد تعطي شكلا أقرب إلى الأعمدة ومجموعة أخرى قد تعطي شكلا أقرب إلى البناء... النقطة في ذاتها ليست الأساس، الأساس هو الشكل الذي تنتظم من خلاله النقاط أو الحروف أو الخطوط والخط هو مجموعة من النقاط المتصلة، والخط نقطة ممتدة والنقطة خط مكثف، والخط أكثر العناصر مرونة وكشفا... قد

---

(1)عبد الحميد شاكر، المرجع السابق، ص 257.

(2)غي غوتييه، المرجع السابق، ص92.

تكون خطوطا قوية أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطا ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مجموعة مختلفة من اللوحة، لتجسيد حالات نفسية و إنسانية معينة يريد تصويرها.[1]

هناك رأي واسع يطابق بينه وبين الحافة، وهو ما يفسر اتهامه بالنزعة التخطيطية: فالحافة لا تحتفظ سوى بالملمح وتهمل التفاصيل التعبيرية... فبمجرد ما ترسم الحافة، أي عندما نعين من خلال خط، الوحدة الأساسية التي تقوم عليها عملية الإدراك ولو كان بالغ الرقة، يتحقق التعارف... فقد يمكننا الخط، كما يلاحظ "أمبرتو إيكو" من التعرف إلى فرس مع أنه ليس جزء من واقع إدراكي ملموس: "إذا رسمت بالقلم على الورقة ملمح فرس من خلال اختصاره إلى خط متواصل وبسيط سيتعرف الكل في هذا الرسم على الفرس، على الرغم من أنه الخاصية الوحيدة التي يمتلكها فرس الرسم (خط أسود متصل) هي ذاتها الخاصية الوحيدة التي لا يملكها الفرس الحقيقي .[2]

غير أن الخط يمكن أن يكون تعبيريا في استقلال عن كونه يقودنا إلى التعرف إلى شيء ما فالخط يمكن بالسرعة والرشاقة من دون أن يحدد حافة شكل ما، كما قد يوحي بالنعومة والديمومة، أو الحدة والانكسار كما سنعرف ذلك فيما سيأتي من البحث.

4/المنظور:

هناك أنواع عدة للمنظور استخدمها الفنانون عبر مراحل ارتقاء فن التصوير وتطوره ومن أبرزها

- المنظور الخطي: الذي يرتبط بمفهوم نقاط التلاشي، وهي نقاط النهاية التي يختفي عندها الحيز أو الشكل، مثلما يحدث عندما تختفي قضبان السكك الحديدية في البعيد، أو عندما يصبح الإنسان الذي يبتعد أصغر فأصغر حتى يختفي عند الأفق.

---

(1)عبد الحميد شاكر، المرجع السابق، ص 251-253.

(2)غي غوتييه، المرجع السابق، ص 229- 230.

- المنظور الجوي: وهو الذي يشير إلى التأثير المتعلق بالكثافة أو الضبابية المتنوعة الخاصة بالجو في أثناء عملية الرؤية، فعندما يبعد شيء عن الشخص القائم بالمشاهدة، فإن هذا الشيء يبدو أقل تمايزا وأقل كثافة وأصغر حجما، ويتحول اللون المميز له فيصبح باهتا والعكس يحدث عندما يقترب هذا الشيء.

واستخدام المنظور الجوي إحدى الوسائل الأساسية التي تستخدم في التصوير لخلق الإيهام الخاص بالحيز والفضاء المكاني في اللوحة أو الصورة الفنية.

- المنظور المعكوس: وهو عكس المنظور الخطي، فإذا كان البعيد يبدو صغيرا والقريب يبدو كبيرا في المنظور الخطي، فإن عكس ذلك هو ما يحدث في المنظور المعكوس، وهذا يتم من أجل أغراض بلاغية في المقام الأول، كأن توضع شخصية سياسية في خلفية اللوحة بشكل بارز وأكبر وأعلى، بينما توضع شخصيات بعض الأتباع في الواجهة الأمامية بشكل أصغر وأقل بروزا وعادة ما يعتمد المنظور في فن الرسم أو التصوير على الألوان وتوظيف الإضاءة ، فهما أهم أدواته الإيحائية، وفي حال الصورة الفنية لعبة الظل والنور أو الضوء والعتمة اللذان يعتبران قيمة في حد ذاتها يتعلقان بدرجة اللون ومن خلال حضور الأبيض (الضوء) أو الأسود (العتمة).[1]

5/الألوان:

هناك تفاصيل كثيرة ومعلومات عديدة متراكمة حول موضوع الألوان من الناحية الفيزيقية والإدراكية والرمزية يصعب جمعها كلها، ولكن مع ذلك نشير إلى أن الألوان تنقسم إلى ألوان ساخنة وألوان باردة، هذا التقسيم يضع الألوان القريبة من نهاية الأحمر في الألوان الطيف، في نطاق الألوان الساخنة، ويضع التي تجاور الأزرق في نطاق الألوان الباردة ، وفي ظروف معينة قد تعطي الألوان الدافئة إحساسا بأنها أقرب إلى من ينظر إليها من الألوان الباردة، وقد

(1)عبد الحميد شاكر، المرجع السابق، ص257-259.

استغل بعض الفنانين هذا الانطباع لتأكيد البعد الفضائي في لوحتهم، فبرسم، أشكال في المقدمة بألوان أكثر دفئا نسبيا وأشكال في الخلفية بالألوان أبرد نسبيا يستطيع الفنان أن يعطي ذلك الإحساس الخاص بالفضاء.

... إن اللون موجود في كل شيء في الحياة تقريبا في إشارات المرور والديكور الداخلي للمنازل وألوان المباني والمؤسسات والملابس وأعلام الدول، والترابطات أو التداعيات الرمزية والنفسية الخاصة باللون مهمة بدرجة كبيرة، وهذه التداعيات الرمزية تختلف على حسب الثقافات والمعتقدات.[1]

وقد استعملت الألوان كما استعمل الخط والحركة والإشارة في الفن التشكيلي، وربما كان اللون من أهم الأشياء التي استعملت كرموز، إذ يمكن للون أن يتحرك على شاكلة تعبير رمزي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤية المختلفة، كما يمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعاتها ودوافعها.[2]

وعلى ذلك فللألوان دلالات تختلف باختلاف الثقافات والأزمنة والأمكنة، وكان لهذه الدلالات أهمية كبيرة في الكثير من العلوم وعلى رأسها علم النفس، وعلم السيميائيات، ولا بأس في أن نورد الدلالات الرمزية لبعض الألوان الرئيسية كما أوردتها كلود عبيد:

- **دلالات اللون الأبيض:** اللون الأبيض كاللون الأسود المعاكس له يقع في طرفي السلم اللوني، إنه لون تام ومكتمل، والأبيض بحكم كونه يختزل الألوان جميعا هو اللون البدئي لذا يصبح عند موافقته النهارية لون الكشف والرؤيا والنعمة والتجلي المبهر وموقظ الإدراك والفهم ومتجاوزهما في آن معا، وقد تميز الأبيض عن سائر الألوان في وظيفته وطبيعته

(1)عبد الحميد شاكر، المرجع السابق، ص266.

(2)كلود عبيد، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)**. ط1، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013، ص40.

ورمزه ودلالاته، وقد ذكر القرآن الكريم اللون الأبيض أو البياض في عديد الآيات، كقوله تعالى:"**يوم تبيض وجوه**"[(1)] في وصف المؤمنين الفائزين برضا الله والجنة وقوله تعالى: "**كأنهن بيض مكنون**"[(2)] في وصف حور الجنة وهو في هذه الآيات وغيرها يحمل معاني الجمال والنقاء والطهارة والوضوح والنزاهة، كما أن الأبيض هو لون الحجيج الذي يعني الاغتسال من الخطايا والعودة بالمؤمن إلى نقائه الأول.

وبالتالي فالغالب في اللون الأبيض أنه رمز الصفاء والعفة والنظافة والطهارة ورمز صفاء الضمير والنوايا العفيفة ولون الاستقامة والسلام الداخلي، غير أنه قد يدل على الفراغ.

- **دلالات اللون الأسود :** هو المضاد للأبيض، والمعادل له كقيمة مطلقة، وهو الطرف الآخر في السلم اللوني، إنه مضاد لكل الألوان يرتبط بالنظام الجوهري البدئي اللامتميّز، وهو لون الحزن والحداد، كما يعبر الأسود عن المرجعية والقوة. هذا، وقد ورد اللون الأسود في القرآن الكريم كمضاد للأبيض من مثل قوله تعالى: "**وإذا بشّر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوّدا وهو كظيم**".[(3)] وكأن الضيف وعدم الرضا يجعل النفس سوداوية تنعكس على الوجه غير أن للسواد دلالة خاصة في القرآن عندما تتصف به وجوه المشركين، فنهايتهم كظلمهم سوداء ومقرهم النار.

والأسود في غالبية الثقافات مرتبط بفكرة الشر والفناء والموت، وهو لون الليل والشتاء لذلك فهو على النقيض مع الأبيض لون النور والضياء، غير أن الأسود له صفات إيجابية أيضا فهو رمز القوة والخضوع إلى الله، لهذا نجد غالبية رجال الدين –خاصة اليهود والمسيحيين وحتى طائفة الشيعة– يلبسون رداء أسود.

- **دلالات الأحمر:** يعتبر عامة رمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته وقدرته ولمعانه، هو لون الدم والنار، وهناك اختلاف بين الأحمر الفاتح والأحمر القاتم. فإذا كان الأحمر الفاتح هو لون

---

(1)سورة آل عمران ، الآية 105.

(2)سورة الصفات ، الآية 49.

(3)سورة النحل، الآية 58

نهاري محفز للعمل يلقى ألقه على كل شيء كما الشمس بقوة لا مجال لخفضها فإن الأحمر القاتم بخلاف ذلك ليلي يمثل غموض الحياة فالأول يجذب ويشجع، وهو أحمر الرايات واللافتات وعناوين المحلات، والآخر ينذر، ويدعو إلى الاحتراس وفوق هذا فهو لون الشهوة الجامحة. وفي الشرق الأقصى يستحضر الأحمر بصورة عامة الكثافة والعمل والشغف، فهو لون الدم ولون الحياة ولون الجمال والغنى والخلود والسعادة.

- **دلالات الأزرق:** الأزرق هو أعمق الألوان، هو لون أثيري والأكثر تجريدا بين الألوان، تقدّمه الطبيعة كمظهر للشفافية، للفرع المتراكم: فراغ الهواء، الماء الماس... هو الأبرد بين الألوان والأنقى.

الأزرق الفاتح هو لون الأوهام والأحلام اليقظة، وعندما يعمق يصبح طريق الحلم، والأزرق يوحي بفكرة الخلود الهادئ والسامي، وهو يوقظ في الإنسان رغبة الطهارة والعطش إلى عالم الغيب الماورائي، لذلك فالبيئة الزرقاء تهدئ وتسكّن.

- **دلالات الأخضر:** الأخضر هو محصلة تزاوج الأزرق والأصفر وهو ذو قيمة معتدلة وسطية بين الساخن والبارد، والعالي والهابط، هو لون مسكن منعش وإنساني، وهو لون الأمل والقوة وطول العمر، هو لون الخلود ولقد ذكر الأخضر في القرآن الكريم في سبع آيات وله دلالة متميزة عن باقي الألوان ومقدم عليها، إنه لون الجنة ولون الحياة ولون النشور وقد وعد المتقون بالجنة حيث السندس والإستبرق الأخضر.
- **دلالات الأصفر:** هو لون قوي، وجاد إلى درجة تمكنه من أن يكون ثاقبا أو رحبا وباهرا كتدفق معدن في حالة ذوبان، والأصفر هو الأكثر دفئا والأكثر بوحا والأكثر تأججا واتقادا من بين الألوان، ولقد صار الأصفر الذهبي على الأرض يمثل صفة القدرة عند الأمراء والملوك والأباطرة ورمزا للأصل الإلهي لسلطتهم، وعلى النقيض من ذلك قد ينبئ الأصفر بالزوال لأنه لون الشيخوخة، كما قد يرمز الأصفر عند بعضهم إلى الكراهية والغيرة.[1]

(1)كلود عبيد، **الألوان (دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها)**، المرجع السابق، ص 91 – 114.

المبحث الثالث: اللغة البصرية وإشكالية هيمنة النموذج اللساني.

ما يهم بالدرجة الأولى بالنسبة للسيميائيات البصرية في مجال فن الرسم، هو مدى قدرة الصورة الفنية على تقديم نفسها للقراءة، ومن ثم قدرتها على توظيف وسائلها ومكوناتها التعبيرية البصرية.

وبالتالي الفن في هذه الحالة وعلى حسب"ماري كاراني" "Marie Carani" لديه وظيفة سيميائية محددة، التعريف بنظام التعبير البصري في مكان وزمان محددين بالنسبة لمجتمع ما وفي حقبة تاريخية ما، والتعريف بالقوانين والمتطلبات التعبيرية والإيقونوغرافية السائدة في هذا الإطار الزمكاني.

حتى أن المشتغلين في سيمياء فن الرسم يرون أن هناك عدد من نظم الدلالة والمرجعيات التي تساهم كلها في بناء هذه السيميائية، وهذا ما يشبه القواعد النحوية في مجال اللسانيات والكثير من مؤرخي الفن ذوي الميول السيميائية يرون ضرورة الانعتاق من السيطرة اللسانية والمنطقية باعتبار أن الصورة لغة تعبيرية قائمة بذاتها لها مفرداتها الخاصة وقوانينها المميزة التي لا تمت بصلة للغة الطبيعية.(1)

وإذا ما اعتبرنا أن الصورة كيان دلالي علينا أن نثبت أنها على وجه التحديد علامة بصرية ثم في مرحلة لاحقة أن نبحث عما يميزها عن باقي العلامات البصرية والأخرى الإيقونية.(2)

ولكن علينا من جهة أخرى أن نعود لما خلص له رولان بارت – الذي يعتبر على حدّ تعبير "ل.جيرفيرو" L.Gervereau: "إيقونة في مجال فهم الصورة– : "الوسيلة الوحيدة للتعليق على الصورة هي كتابة نص حولها".(1)

(1)Marie Carani et autres, Op.cit, P13-14.

(2)Ibid. P46.

(3)Laurent Gervereau, Op.cit, P29.

وهي إشارة واضحة إلى أن النظم التعبيرية مهما بلغت كفاءتها لا تلبث أن تقع في شراك اللغة الطبيعية التي تصفها، وهذه جدلية لا يزال أهل الاختصاص بين مؤيد ومعارض لها، فهاهم "جماعة مو" من بين أشد المعارضين للسلطة اللسانية يقولون أن فكرة أن اللغة هي الشيفرة بامتياز، وأن كل شيء إنما يكون العبور إليه من خلالها وبواسطة صياغة الألفاظ التي لا مفر منها هي فكرة خاطئة ومقترحة من رجال الأدب، يكفي النظر إلى مؤلفات في الفيزياء والكيمياء والرياضيات والتقنية لنتحقق أنها مليئة بالمخططات والرسم... ولقد تساءل "أرنهايم" عمّا إذا كان العالم المرئي قد تشكل بواسطة الكلمات... وكان الجواب انه ليست الكلمات هي التي تنظم ولكن الإدراك السيميائي.[1]

هذه الجدلية يمكن الإجابة عنها فقط إذا علمنا ماهية العقل البشري وميكانيزمات اشتغاله ومن ثم آليات إدراكه وفهمه للعلامات التي تحيط به بشتى أنواعها، وهي أمور لا تزال العلوم –على تنوعها– تبحث بشأنها.

وأما نحن فيكفينا قول صانع العقل ومبدعه: "**وعلّم آدم الأسماء كلها،ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين،قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا انك أنت العليم الحكيم،قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم،فلما أنبئهم بأسمائهم قال الم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون**".[2]

لقد ربط الحق سبحانه العلم بالأسماء، أي أن العلم بأي شيء يقتضي حتما تسميته، وبالتالي لا علم ولا إدراك دون لغة، فهي النظام التعبيري الأول بامتياز، وكل النظم التعبيرية البشرية الأخرى على خصوصيتها وقوتها ونجاعتها تبقى ثانوية مقارنة باللغة الطبيعية حتى وإن كان هذا النظام بحجم نظام الصورة.

---

(1)مجموعة مو، المرجع السابق، ص70-72.

(2)سورة البقرة، الآيتين 31-32.

وعلى حدّ تعبير "عبد القادر فهيم شيباني" لا تتأ الصورة بمعزل عن ألوان المعنى وأفضية التواصل فهي لا تتأ عن تلك التحركات التي تنظم الدلالة داخل الحياة الاجتماعية ولا يخلو الانطباع التمثيلي الذي تتركه الصورة من البعد الخطابي، لذلك فان "كريستيان ميتز" C.Metz لا يرى لسيميائيات الصورة من مكان خارج مجال السيميائيات العامة، وهو يرى أن استعارة المفاهيم اللسانية في التحليل السيميائي للصورة يقوم أساسا على تمييز المفاهيم العامة (التركيب الاستبدال،التعبير/المضمون...) عن تلك المفاهيم اللسانية الخاصة (الفونيم، الكلمة، التقطيع المزدوج) ومفهوم من مثل الخصائص الفونيمية المميزة قد لا يجد له مبررا في التحليل السيميائي للصورة، فقط لان الصورة ليست بظاهرة فونيمية وقد يختلف الحال إذا ما أتينا إلى مفهومي (التركيب والاستبدال) إذ لا نجد في تعريفهما اللساني ما يميز نسق اللسان عن باقي الأنساق الدلالية الأخرى.[1]

وفي هذا الصدد يعلق "أمبرتو إيكو": "لا أحد يشك في كون الوقائع البصرية تشكل ظواهر تواصلية، غير أن الشك في طابعها اللساني أمر قائم... غير أن السيميائيات لا تعد مبحثا مستقلا إلا لأنها تستطيع وصف مختلف الوقائع التواصلية بواسطة مفاهيم خاصة بها من قبيل "سنن" و"رسالة" الذين يشملان الظواهر التي يصفها اللسانيون كاللغة والكلام دون أن يقتصرا عليهما، وبطبيعة الحال فإن السيميائيات تستفيد من نتائج اللسانيات ولا سيما نتائج فروعها التي تطورت بشكل صارم جدا، عدا انه لا يجب أن يغرب عنا انه ليست كل الظواهر التواصلية قابلة لان تدرس بمفاهيم اللسانيات.[2]

ويضيف إيكو أن محاولة دراسة التواصل البصري تتخذ سيميائيا أهمية بالغة لأنها تسمح

---

(1)عبد القادر شيباني، **السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها.** ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، لبنان: دار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص54.

(2)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية.** ترجمة: محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2008، ص 25،26.

للسيميائيات باختيار إمكانية استقلالها عن اللسانيات.[1]

أنه لمن الواضح أن المشتغلين بسيميائيات الصورة يحاولون إيجاد مخرج لها غير الدرس اللساني وهم يرون أن المفاهيم اللسانية لها خصوصيتها التي لا تنطبق كليا مع منظومة تعبيرية تواصلية مثل منظومة الصورة التي لها تركيبتها وقواعدها الخاصة والأمر ينسحب على باقي الأنظمة التواصلية الأخرى،وهذا فيه قدر كبير من الصحة لاشك،غير أننا نطرح تساؤلا نراه في صلب الموضوع، بل نظنه أساس هذه القضية برمتها.

من الذي يتواصل، ومن صاحب هذه التي تسمى بالمنظومات التعبيرية (لغة، رسم، سينما، موسيقى، أزياء، عمائر...)؟ أليس هو الكائن البشري نفسه الذي حباه الله بعقل له تركيبة فيزيولوجية واحدة، وآليات عمل واحدة بغض النظر عن الجنس أو الزمان أو المكان –وان اختلفت قدرات الفهم والإبداع بين فرد وآخر–؟ من هو المرسل صاحب المادة التعبيرية/النص ومن هو المتلقي؟ ألا يدخلان ضمن النوع البشري معا، ألا يشتغل إدراكها بالطريقة ذاتها؟ أليس مصنع التعبير واحد، ومنطلقاته واحدة وآليات اشتغاله واحدة، وأن تعددت أشكال المخرجات؟.

وان كان الأمر كذلك فما ضرورة استخدام مصطلحات من مثل الانعتاق والاستقلالية والامبريالية اللسانية التي شاعت في كتب السيميائيات؟ وكان الأجدى بدلا من ذلك توظيف مصطلحات من قبيل التكامل وحتى الاحتواء ، ولتكن السيميائيات بذلك دراسة تحليلية لجميع الأنساق التعبيرية التواصلية بما فيها اللغة (اللسانيات) مع الإقرار بأفضلية هذه الأخيرة كما رآها رولان بارت، حين أعلن انه لا يوجد معنى إلا لما هو مسمى، وعالم الدوال ليس إلا عالم اللغة وبهذا حتى ولو عمل السيميائي على ماهيات غير لسانية، فسيجد نفسه عاجلا أم آجلا أمام اللغة... حتى لو تعلق الأمر بلغة بعيدة كل البعد عن شغل اللسانيين، فإننا سنجد أن وحدات

(1)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**. المرجع السابق، ص26.

هذه اللغة تشتغل تحت عباءة الطبيعة ولن تكون يوما في معزل عنها.[1]

وكما أورد جوناثان بيغنل: " إن عالمنا الاجتماعي برمته مغطى برسائل تتضمن في آن معا علامات لغوية وبصرية ... والمبادئ التي تحكم عمل العلامات اللغوية هي نفسها تحكم العلامات البصرية، ففي كلتا الحالتين هناك دال مادي يظهر العلامة، ومفهوم عقلي يصاحبها فورا في الذهن، وكما العلامات اللغوية تنتمي إلى العلامات البصرية أيضا إلى شيفرات Codes وتنتظم في سياق ويجري انتقائها وفق براديغمات (نظام معجمي).[2]

إن تجاربنا الحياتية اليومية أثبتت أن الصور أو العلامة الإيقونية ليست دائما بالوضوح الذي نظن لذلك نجدها في معظم الأحيان ترد مصحوبة بنص مكتوب وهي وإن كان أمر تعرفها يسيرا إلا أنها تبدو على قدر من الغموض، فهي عادة ما تحيل على العام أكثر من إحالتها على الخاص، وهذا ما يجعلها عندما يتعلق الأمر بتواصل يتوخى الدقة المرجعية في حاجة إلى أن توضح بنص لفظي (لساني).[3]

ولقد رأينا في موضع سابق كيف وظف رولان بارت المبادئ اللسانية على العلامات غير اللغوية وعلى رأسها الصورة، فاتحا بذلك الباب على مصراعيه لرواد سيميائيات الصورة بشتى أصنافها.

وغير بعيد عن مشكلة هيمنة اللغة على الصورة نجد هناك من يطرح قضية أخرى فحواها: هل الصورة لغة أصلا؟ إذ هناك الكثير من المنظرين من يرون أن أي نظام تعبيري لا يقبل التمفصل المزدوج لا يعتبر لغة.

وعلى حد تعبير "مجموعة مو" المشكلة الأكبر من مشكلة نقل المفاهيم من مجال إلى آخر

---

(1)Roland Barth, Rhétorique de l’mage , **in communication.** N°4 Seuil 1964.

(2)جوناثان بيغنل، المرجع السابق، ص25.

(3) أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**، المرجع السابق، ص49.

ومشكلة العلاقة بين اللساني والمرئي، هي ذاك التشابك بين مواضيعهما إذ نستطيع في الواقع أن نعتبر أن المعلومات التي تأتي إلى المستقبل عبر قناة الرؤية هي في بعض اللحظات مدرجة في شيفرة اللغة.[1]

وكما يقول إيكو في رده على هذه المشكلة، لقد ساد الاعتقاد بأن ما لا يفسر بالوسائل المتوفرة لا تفسير له، وهو اعتقاد قاد لمواقف عجيبة منها على الخصوص تجريد الأنساق التواصلية التي لا تملك تمفصلا مزدوجا من صفة اللغة، باعتبار أن التمفصل المزدوج يشكل خاصية تكوينية في اللغة اللفظية، وبذلك تقرر اعتبار الأسنن الأضعف من سنن اللغة الطبيعية لغة كما تقرر –أمام وجود كتل دلالية مثل تلك التي تكون الصور الإيقونية– أمران متناقضان: إما نفي صفة العلامة عنها بذريعة أنها لا تقبل التحليل، وأما البحث فيها عن ضروب من التمفصل شبيهة بتمفصلات اللغة مهما كلف ذلك من ثمن.

من المعلوم أن اللغة تتألف من عناصر دالة تنتمي إلى التمفصل الأول(المونيمات)، والتي تفيد في تأليف المركبات وعناصر التمفصل الأول هذه يمكن تفكيكها لاحقا للحصول على عناصر التمفصل الثاني (الفونيمات) ويمكن القول أن إنتاج الدلالة يتم بواسطة التأليف بين هذين النوعين من العناصر.[2]

لكن لا شيء يفرض أن يخضع إنتاج الدلالة في كل الأنساق لهذا المبدأ، وإيكو يعرض رأي "ليفي ستروس" الذي يجد في الفن واقعة دلالية تقع بين العلامة اللسانية والشيء المحسوس وهو برأيه يمكن له أن يتمفصل إذ أن الرسم شأنه شأن اللغة الطبيعية، يتمفصل إلى وحدات المستوى الأول التي تملك مدلولا، وهي بهذا شبيهة بالمونيمات (ويلمح ستروس هنا إلى الصورة التي تملك دلالة، أي العلامات الإيقونية) وتضم الأشكال والألوان وهي وحدات اختلافيه

(1)مجموعة مو، المرجع السابق، ص69.

(2)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**. المرجع السابق، ص75.

لا تملك مدلولا مستقلا.[1]

في حين يرى "بريتو" L.Prieto أن عناصر التمفصل الأول يسميها علامات في حين عناصر التمفصل الثاني يسميها أشكال، في حين يطلق بريتو مصطلح "معنم" Sème على كل علامة خاصة يتناسب مدلولها لا مع مدلول علامة منفردة بل مع ملفوظ من ملفوظات اللغة مثل إشارة "منع المرور" التي لا تملك علامة لفظية معادلة بل ملفوظا معادلا "اتجاه ممنوع" أو "يمنع السير في هذا الاتجاه". [2]

وهذين الرأيين لا يوافقهما رأي "كريستيان ميتز" فالصورة حسبه لا تخضع للتمفصل المزدوج كون تمفصلاتها لا تقع على الدال دون المدلول لتقاربهما، فإذا ما أخذنا صورة لثلاثة قطط وفصلنا احدهما فإننا سنجد أنفسنا أمام تقطيع الدال والمدلول معا، في حين أن ما يجيز التمفصل المزدوج في اللسان شساعة المسافة بين الدال والمدلول التي تعد طرفا مؤسسا لجوهر الاختلاف الفونيمي الخال من الدلالة.[3]

ويخلص إيكو أنه من الخطأ الاعتقاد أن كل فعل تواصلي إنما يقوم على لغة شبيهة بأسنن اللغة المنطوقة وأنه يجب على كل لغة أن تملك تمفصلين قارين بل من الأجدى الإقرار بأن كل فعل تواصلي يقوم على سنن، وأن هذه السنن ليس لها بالضرورة تمفصل مزدوج.[4]

ويمكن تصنيف أسنن الصورة حسب إيكو دائما كالأتي:

1-أسنن الإدراك: فهي التي تحدد شروط الإدراك المقبول.

2-اسنن التعرف: وهي التي تنظم مجموعات من الشروط للإدراك في شكل "معانم" وهي

---

(1)المرجع نفسه، ص76.

(2)المرجع نفسه، ص85.

(3)عبد القادر فهيم شيباني، المرجع السابق، ص57.

(4)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**. المرجع السابق، ص85.

عبارة عن كتل من المدلولات مثل الخطوط السوداء على رداء ابيض وبفضلها تعرف الأشياء التي يجري إدراكها أو تذكرها، وتصنف الأشياء في الغالب بناءا على هذه "المعانم".

3-أسنن الإرسال: وهي تنظم شروط الإحساس اللازمة لأدراك الصور من قبيل أسنن إدراك صورة فوتوغرافية وأخرى متلفزة.

4-الأسنن اللونية: وتطلق على انساق البدائل الاختيارية الخاضعة سلفا للمواضعة والتي تضفي نبرات خاصة بالعلامة مثل القوة، التوتر، وهذه الأنساق تواكب عناصر النسق الأيقوني وتكمله.

5-الأسنن الأيقونية: وتقوم في معظمها على عناصر مدركة تتحقق انطلاقا من أسنن الرسالة وهي تنقسم إلى أشكال وعلامات وملفوظات.

أ-الأشكال: وهي شروط الإدراك وقد نقلت إلى علامات خطية مثل الشكل والأرضية العلاقات الهندسية.

ب-العلامات: وتدل على وحدات للتعرف مثل (أنف، عين، سماء، سحب).

جـ-الملفوظات: وهي التي اعتاد الناس على اعتبارها صورا أو بعبارة أدق "علامات إيقونية (رجل، حصان...)"، وهذه الملفوظات هي التي يسهل جردها، وتمثل غالبا العناصر النهائية في السنن الأيقوني وتشكل السياق الذي يسمح بالتعرف على العلامات الأيقونية.

6-السنن الإيقونوغرافية: والتي تستمد دوالها من مدلولات السنن الإيقوني للدلالة على ملفوظات معقدة وأكثر ارتباطا بالثقافة، فهي لا تحيل على مدلولات عامة مثل: إنسان، حصان بل تحيل على مدلولات مثل: "هذا الرجل ملك"، "هذا الحصان براق".

7-أسنن الذوق والحساسية: وتحدد الإيحاءات المصاحبة للأسنن الإيقونوغرافية فقد يوحي العلم المرفرف بالوطنية أو الحرب، وتحدد أسنن الذوق والحساسية كل الإيحاءات المرتبطة بفترة

من الفترات أو بثقافة من الثقافات فتمثيل نموذج للرشاقة والجمال في فترة زمنية ما يعد في فترة أخرى نموذجا قبيحا وثخينا.

8-الأسنن البلاغية: وتنشأ بتسنين حلول إيقونية مبتكرة يتبناها المجتمع، فتصبح نموذجا أو عرفا تواصليا، فصورة رجل وامرأة بالغين يتأملان رضيعا تدل -حسب سنن إيقونوغرافي معين- على أسرة، غير أنها قد تصبح في مستوى لاحق إيحاء على الأسرة السعيدة الجديرة بالاحترام.

9-الأسنن الأسلوبية: وهي أساليب قامت البلاغة بحصرها وتسنينها لتدل على نجاح أسلوبي أو بصمة فنان معروف مثل: لقطة رجل يسير مبتعدا في آخر مشهد من الفيلم تحيل على "شارلي شابلن".

10- اسنن اللاشعور: وهي تنظم تسنينات قد تكون إيقونية أو إيقونولوجية أو بلاغية

أو أسلوبية، وهي تسمح بفضل المواضحة بإقامة بعض الإسقاطات وإثارة ردود أفعال معينة والتعبير عن مواقف سيكولوجية محددة ، وهي تستعمل في الإقناع على الخصوص.[1]

والحقيقة أن مثل هذه الأسنن التي طرحها إيكو تبقى اجتهادا خاصا به، قد يوافقه عليه بعض السيميائيين وينتقده عليه البعض، وما يهمنا هنا هو أن الصورة كمنظومة دلالية هي لغة بصرية بكل المقاييس سواء قبلت التمفصل المزدوج أو التمفصل المتعدد أم لا، وأهل الفن من أصحاب اختصاص السيميائيات يتحدثون عن معجم يمكّن من قراءة العمل الفني ويضع مبادئ لتحليل وتفسير الصورة الفنية (اللوحة) في ضوئه، وهو معجم يتكون من مجموعة من الوحدات والتمايزات شبيهة بالكلمات في المعجم اللغوي، والسؤال الذي يطرحه بلاسم محمد وغيره من السيميائيين هل تمثل هذه الوحدات داخل نظام الرسم علامات؟

والرد على السؤال هو أن الفنون التشكيلية بانتمائها إلى مستوى التمثيل يتألف فيها الخط

(1)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**. المرجع السابق، ص103-110.

واللون والحركة وتدخل إلى مجموعات تحكمها ضرورات داخلية... والدلالة في الفن لا تحيل أبدا إلى عرف يستقبله أطراف الحوار بطرق متماثلة ويتحتم الكشف عن هذه الدلالة وإعادة اكتشافها في كل عمل على حدة، ومن ثم فإنها لا تصلح لكي تثبت في منظومة ولكن كما يوجد في القول الموسيقي تقسيمات تفصلها فواصل أو وقفات فإننا نجد في الفنون التشكيلية مبادئ عامة للصرف، أو المستوى الصرفي للفن إن صح التعبير نلتمسه من خلال ما يسمى المعجم الذي يستند إليه الرسام لإنشاء الوجود الفني على اعتبار أن التمايزات التي يطويها هذا المعجم هي التي ستشكل بنية العلاقات وطبيعتها في توليد اللوحة وهي ضرورة في وجود اللوحة ولكنها تختفي داخلها في ضوء شبكة معقدة من العلاقات.[1]

---

(1)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص145-146.

المبحث الرابع: طبيعة العلامة في الصورة الفنية.

رغم تمسك "رولان بارت" بالمبادئ اللسانية وثنائيتها الشهيرة: دال/مدلول، لسان/ الكلام تركيب/استبدال، تقرير/إيحاء... في دراسته للصورة كما رأينا ذلك في موضع سابق من بحثنا يتجه الكثير من الباحثين حتى من أتباع المدرسة السيميولوجية الفرنسية، بل وحتى من تلامذة "بارت" إلى توظيف بعض المفاهيم "البورسية" في تناولهم لموضوع الصورة تحديدا، إذ نجد تصنيف بورس الثلاثي للعلامات حاضرا بقوة في كتب السيميائيات الناطقة بالفرنسية والمترجمة عنها على الرغم من تشبث أصحابها بالمبدأ الثنائي للسيميولوجيا الفرنسية.

نقول هذا لأن مصطلح "الأيقونة" البورسي سيرافقنا كثيرا طيلة هذا العنصر من البحث... بخلاف السيميولوجيا الفرنسية التي صنفت العلامات إلى علامة لغوية "لسانية" وأخرى غير لغوية، نجد أن بورس تمكن من وضع تصنيف أكثر دقة كما رأينا ذلك في موضع سابق.

وكما يقول"جوناثان بيغنل": "...إن التحليل السيميائي للصور والعلامات الأخرى غير اللفظية يجد في بعض تحديدات "بورس" قوة وتأثيرا واضحين".[1]

وهو يضيف قائلا: "لاحظنا مقدار عشوائية العلامات اللغوية حيث لا رابط حتمي بين الدال والمدلول إليه في أذهاننا، ولا وجود لأي ترابط آخر بين طرفي العلامة هذين، والمرجع والموضوع الذي تمثله في الواقع.... هذا النوع من العلامة المتسم بالعشوائية (الاعتباطية) يدعوه بورس "العلامة الرمزية" (أما في الصورة فيختلف الأمر في الغالب كلية)... حيث الدال يشبه المرجع وهو ما يدعوه بورس "العلامة الأيقونية Signe Iconique"، حيث تمتلك العلامة الأيقونية وبخلاف العلامة اللغوية خاصية الدمج في آن معا بين الدال والمدلول والمرجع.[2]

لقد عرف "بورس" الأيقونات بأنها تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة

---

(1)جوناثان بيغنل، المرجع السابق، ص25.

(2)المرجع نفسه، ص25-26.

"شبهها به" أو بفضل الخصائص ذاتها التي يملكها الموضوع أو المرجع، ويمكن أن نخمن ما كان يقصده بالشبه بين صورة مرسومة وصاحبها، ولقد لاقى تعريف الأيقونة هذا بعض الاهتمام إذ تلقفه "شارل موريس" Charl Morris وعمل على تدقيقه واليه يعود الفضل، كما يذكر "أمبرتو إيكو" في نشره وإشاعته إذ يشكل إسهامه إحدى المحاولات الأكثر ملائمة لتعريف الصورة دلاليا، وهو يذهب إلى أن العلامة تصبح أيقونا إذا كانت تملك بعض خصائص الشيء الممثل، ويذهب "موريس" إلى أن العلامة الأيقونية هي علامة مشابهة في بعض مظاهرها لما تدل عليه، وهو ما يعني أن الطابع الأيقوني « Iconicité » هو مسألة درجة.[1]

ولقد ربط "موريس" مصطلح الأيقونة بالظواهر المتعددة للفن، ولاحظ في الوقت ذاته أن هذه العلامة الأيقونية في تشابهها مع الموضوع تمتلك تأويلات شتى على نحو كامل، فالأيقونة في رأي شارل موريس هي ميزة الرسم والنحت والفنون الأخرى وبضمنها الموسيقى.

وهو يقول أن التشابه الخارجي البسيط مع الحياة لم يكن قط هدفا للفن الحقيقي، ولم يحدد معناه الداخلي فتمثيل الخصائص الأساسية والمميزة للعالم المحيط والحياة الروحية للإنسان قد جذب اهتمام الفنانين العظام في شتى العصور على نحو ثابت، لذلك فإن تشابها معينا بين الصورة الفنية والحياة لا يمكن أن يسلك سلوك المبدأ التحديدي لتحليل الفن... إن الفن في نظره هو لغة من نوع خاص، وهو يمتلك كما اللغة قابلية تعيين الأشياء والظواهر فضلا عن تصوير موقف اتجاههما.[2]

و"موريس" بهذا يحاول إبعاد صفة المماثلة عن مفهوم الأيقونة، ويركز بدلا من ذلك على فكرة التشابه في بعض الخصائص لا أكثر مع الموضوع أو المرجع، ولقد عالج "أمبرتو إيكو" هذا المفهوم في محاولة لتقديم توضيح أكثر عمقا لما جاء به "شارل موريس"، يقول "إيكو": "إننا لا

---

(1)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**. المرجع السابق، ص30-31.

(2)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص106.

نستطيع التواصل بواسطة العلامات اللفظية فحسب، بل نستطيع ذلك أيضا بواسطة علامات تصويرية Figuratifs تبدو طبيعية ومعللة ولصيقة بالأشياء، ولكن المشكلة بالنسبة للسيميائيات البصرية هي معرفة الكيفية التي تستطيع بها العلامة أن تبدو مساوية لتلك الأشياء، وبالرغم من انه لا يوجد عنصر مادي يجمعها بتلك الأشياء، وإذا لم تكن هناك عناصر مادية مشتركة، فذلك معناه أن العلامة التصويرية تستطيع أن تدل بواسطة دعائم خارجية،أي عبر بنيات علائقية معادلة.(1)

ويوضح "إيكو" الأمر قائلا: "لو رسمت على ورقة ملمح حصان مختزلا إيّاه في خط متواصل بسيط سيستطيع الجميع التعرف عليه، رغم أن الخاصية الوحيدة التي تميز الحصان المرسوم (أي الخط الأسود المتواصل) هي الخاصية الوحيدة التي لا تتوفر في الحصان الحقيقي، فالرسم الذي أنجزته ينحصر في علامة تحدد الفضاء الداخلي للحصان).

فأنا في رسمي لم أعد إنتاج شروط الإدراك مادام إدراك الحصان يتم من خلال عدد هائل من المنبهات التي لا يمكن أن تقارن لا من بعيد ولا من قريب بخط متواصل.

وهكذا يمكن القول أن العلامات الأيقونية تعيد إنتاج بعض شروط إدراك الشيء المصور بعد إخضاعها للانتقاء اعتمادا على سنن التعرف،فنحن نختزل الظواهر الأساسية للشيء المدرك انطلاقا من هذه السنن، وعليه فنحن حين نبصر حمار الزرد في حديقة الحيوان، فإن العناصر التي نتعرف عليها والتي تحفظها ذاكرتنا هي الخطوط... وبذلك عندما نروم رسم حمار الزرد فنحن نحرص على إبراز الخطوط حتى لو كان شكل الحيوان تقريبيا، وبالتالي فإمبرتو إيكو يذهب إلى أن العلامة الأيقونية هي ليست العلامة التي تملك بعض خصائص الشيء الممثل بقدر ما هي علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل كما ندركه نحن.

وبالتالي فالعلامة الأيقونية بالنسبة إليه يمكن أن تملك من خصائص الشيء الممثل تلك

---

(1)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**. المرجع السابق، ص35.

المرتبطة بالجانب البصري (أي المرئية) والأخرى المفترضة أو التواضعية.[1]

هذا بالنسبة لإيكو، أما بالنسبة لكريستيان ميتز ففي رأيه أن ما يميز الصورة عن بقية الأنظمة الدالة ومنها اللغة هو حالتها التماثلية أو أيقوناتها،أي شبهها الحسي للموضوع الذي تمثله [ميتز يعيدنا إلى فكرة المماثلة مع الموضوع الواقعي]، فصورة قط تشبه القط فعلا، في حين لا يشبه القط في شيء العنصر الصوتي أو المكتوب[قط]، غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها العام، وهي إضافة إلى ذلك تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها، فان نجعل عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية ليس سوى إسقاط للجزء على الكل، وكما لا يصلح أن نعمم الظاهرة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه اللغة، فانه لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها وباستقلال عن بقية الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة.

إن أهمية المماثلة تتجسد حسب ميتز في كونها وسيلة لتحويل الأسنن، فعن طريق تشابه الصورة بموضوعها "الواقعي" تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة التي تستفيد هي نفسها بالأسنن التي تدخل في قراءة الموضوع نفسه... وبالنسبة إليه دائما الصورة مثل الكلمات ومثل كل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى في حركتها لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات.

فسيميولوجيا الصورة لا تضع نفسها خارج السيميولوجيا العامة.[2]

ومن جهتها تقر"مارتين جولي"M. Joly بان تعريفا محددا وخالصا للعلامة الإيقونية غير موجود بعد، لأن جدلا قويا لا يزال قائما حوله من قبل المنظرين، ولكنها بالمقابل تتحدث عن مفهوم المماثلة الوثيق الصلة بالعلامة الأيقونية: "نجد مفهوم المماثلة كخضوع لمتطلبات

(1)أمبرتو إيكو، **سيميائية الأنساق البصرية**، المرجع السابق، ص من 36-41.

(2)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص107.

تاريخية محددة، ونتيجة لتحول ثقافي واجتماعي مسنن... وبالتالي فمفهوم العلامة الأيقونية سمح بتمييز عدد من الوحدات التصويرية التي تشكل الجزء الأكبر من غالبية الرسائل البصرية، إنها تلك الأشكال على خلفيات التي اعتدنا أن نتعرف عليها بناءا على منطلقاتنا ونوايانا، وهي التي تشكل مفردات للغة البصرية، ونحن إذ نوظف مصطلح اللغة فنحن نقصد كل نظام اتصالي يوظف علامات مركبة وفق أسلوب خاص.(1)

ولكن نستطرد لنقول أن مصطلح الإيقونة لا يعني بالضرورة علامة مرئية، هذا ما يؤكد عليه أعضاء "مجموعة مو μ": "انه لا يسمح أبدا أن نطرح المعادلة :إيقوني=مرئي...، صحيح أن مفهوم الإيقونة مستعمل خاصة في مجالات السينما، وفي فن التصوير ولكن بتعبير أدق، يعتبر المصطلح مستقلا تماما عن الطبيعة الفيزيائية للوسيط (أي الحاسة الموظفة) فثمة إيقونة صوتية (الضجيج،الموسيقى،السردية...) وحتى إيقونة لمسية وشمية.

ولكن ما نجده مستنكرا في مساواة الإيقوني مع المرئي هو وجود علامات مرئية وغير إيقونية في الوقت نفسه... وسيكفي اعتباران بسيطان لتبيان ذلك تجريبيا.

أولا: يمكن لعلامات إيقونية مرئية متعادلة أن تتمظهر في علامات خارجية متنوعة، فمثل صورة شخصية يمكن أن تكون أكثر ضبابية أو اقل إلى حد ما، ويمكن أن ينظم مخطط آخر لذات المدينة... ومن المهم الأخذ بعين الاعتبار هذه الاختلافات وتعريف موقعها السيميائي.(2)

نعود لمارتين جولي التي تعلق على هذا الشأن قائلة: إن الخصائص المادية والجوهرية للصورة كانت تعتبر في البداية كتنوعات أسلوبية، وكانت في الوجهة السيميائية تحلل على أساس أنها تقع على المستوى التعبيري للعلامة الإيقونية، وذلك بناءا على تقسيم هيجمسليف تعبير/محتوى غير أن مجموعة مو μ من الأوائل الذين اقترحوا أن يكون البعد التشكيلي للتمثلات البصرية

---

(1)Martine Joly, Op.cit, P17-18.

(2)مجموعة مو، المرجع السابق، ص146-147.

كنظام علاماتي قائم بذاته ومتكامل وليس مجرد دال للعلامات الإيقونية. فإلى زمن قريب كان الاهتمام بالجانب التشكيلي للصور (ألوان، أشكال، كثافة، مكونات...) مقتصر على المنظرين من أصحاب اختصاص تاريخ الفن أو علم النفس الاجتماعي.[1]

ولكن بالنسبة لمجموعة مو، بلاغة الصورة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار التفاعلات الموجودة بين مختلف العلامات، إذ أن البلاغة تهتم بالخطابات وليس بالعلامات المعزولة.

تقول مجموعة مو بأنه وفي الصورة يوجد على الأقل نموذجان من العلامات المرئية: العلامات التي سنسميها إيقونة، والعلامات التي سنسميها تشكيلية.

هذا التمييز ليس جديدا، بل نجده قد وقّع بأقلام عديدة مع أسماء مثل "داميش Damisch" و"بايان Payand" وكذا "غريماس"... ففي حالة الإيقونة يمكننا التساؤل عما يمكن أن يكونه أي تشابه مع الواقع.

وفي حالة التشكيلي يمكن التساؤل عن المكان الذي قد يأخذه الفن التشكيلي في تصنيف العلامات، كتصنيف "بورس" مثلا...[2]

ولعل توضيحا أكبر يأتينا من طرف م. جولي التي تقول أن المكونات التشكيلية (العلامات) التي تخترق العلامات الإيقونية يمكن تصنيفها إلى أربعة تشكيلات:

-الألوان بكل أطيافها وقيمها وتأثيرها على مسألة الظلال والنور.

-الأشكال بعينها(دوائر، مربعات، مثلثات) وكذلك الخطوط والنقاط والمساحات.

-الفضاء الذي يحوي المكونات الداخلية للصورة وأبعاده النسبية(كبير/صغير)، الموقع بالنسبة للإطار(أعلى/أسفل، يمين/يسار) التوجه(ناحية الأعلى/ناحية الأسفل، بعيد/قريب).

---

(1)Martine Joly, Op.cit, P120.

(2)مجموعة مو، المرجع السابق، ص148.

-الخامة المستعملة أو النسيج: ورق، قماش، محبب أو أملس، سميك، رفيع.

وكل هذه المكونات التشكيلية منها ما هو خاص بفن التصوير كالخامات والإطار، ومنها ما هو غير خاص به كالألوان والأشكال.

وعلى كل يبقى المستوى الإيقوني والمستوى التشكيلي مختلفين، لكنهما متآزرين في بناء الرسالة البصرية وهذا ما يوضحه الرسم البياني التالي المقتبس عن مخطط "هيجمسليف Hjemslev.

الرسالة البصرية[1]

التشكيلي		دال	مدلول
الإيقوني	مدلول	دال	

وإذا أردنا أن ننشئ بلاغة مرئية يمكن أن نتوقع أن البنية البيانية للرسائل البلاغية -على اعتبار أن البلاغة تهتم بالخطابات وليس بالعلامات المعزولة- تلعب في الوقت نفسه على مختلف نماذج الوحدات المكونة للرسائل.[2]

ولكن هناك مشكلة تداخل العلامة الإيقونية مع العلامة التشكيلية في فن الرسم إلى درجة انه لا يمكن الفصل بينهما كعلامات كل على حدة، مما دفع الكثير من السيميائيين إلى اعتبار أن العلامة التشكيلية هي مجرد دال في العلامة الإيقونية، أي أنها ليست بالعلامات الكاملة، وإنما هي جزء من العلامات الإيقونية، وبالتالي تتوقف عند حدود كونها مجرد شكل في مستوى التعبير، وهذا ما رفضته بشدة مجموعة مو موضحة بشكل عملي كيفية التمييز بين العلامة الإيقونية والعلامة التشكيلية، فأصحاب هذه المجموعة يقولون أن هناك في الواقع أمام ظاهرة

---

(1)Martine Joly, Op.cit, P121.

(1)مجموعة مو، المرجع السابق، ص148.

مرئية موقفان ممكنان: أن نرى فيها مجرد ظاهرة فيزيائية أو صورة تمثيلية: إمام بقعة زرقاء –يمكننا أن نعلن، هذا أزرق–، كما يمكننا القول "هذا يمثل الأزرق"... ونفس الشيء يكون أمام شكل بسيط "هذه دائرة" "هذا يمثل دائرة"... بقعة صغيرة عديمة الشكل قد تكون تشكيلية، رسم الوجه قد يكون إيقونيا ولكن تشكيلا هندسيا قد يكون بين الاثنين، يكون تشكيليا لأنه ليس له من مرجع كائن من العالم الطبيعي وإيقوني لأنه ليس الفريد من نوعه، ولكنه يرجع إلى فكرة خارجية عنه.[1]

وبالتالي فنحن عندما نتحدث عن العلامة البصرية علينا أن نعي أننا في الحقيقة أمام علامتين: علامة تشكيلية تعود إلى كل ما هو اصطناعي يخضع لتوافقات ثقافية(ألوان، نسيج أشكال) وعلامة إيقونية تحيل إلى المعادلات الموضوعية، كالجسد والنظرة والوضعية(Pose) أي ما تحبل به الطبيعة، ولا يتم التمييز بين التشكيلي والإيقوني إلا إجرائيا... ولا يمكن الحديث عن علامة في حد ذاتها سواء كانت تشكيلية أم إيقونية وإنما عن علامة بصرية تجمع بين البعدين معا.[2]

إذن، في الفن التشكيلي يتألف الخط واللون والحركة وتدخل في مجموعات تحكمها ضرورات داخلية، ودور السيميائيات هو الكشف عن العلاقات الدالة في اللغة الفنية داخل العمل الفني نفسه.... وإذا ما تلمسنا طبيعة الوحدات الخاصة بنظام فن الرسم، فانه يمكن تأسيس قراءة خاصة للعلاقات الموجودة بينها.[3]

وتقدم لنا بعض مراجع سيميائيات فن الرسم معجما صرفيا –إن صح التعبير– للغة الرسم يستند إليها الرسام في إنشاء الموجود الفني، وهو يدخل ضمن الجانب التواضعي، وبالتالي الجانب التشكيلي، وفيه الدلالة المتواضع عليها لمجموعات الألوان والخطوط والأشكال الهندسية

---

(1)المرجع نفسه، ص157.

(2)عبد المجيد العابد، المرجع السابق، ص67.

(3)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص146.

والعناصر –وهو ما سبق تناوله في جزء مكونات الصورة الفنية في موقع سابق من البحث–.

هذا المعجم في نهاية المطاف يوصلنا إلى أن اللوحة الفنية هي عمليات تأليف جانبين فمن ناحية نكون بصدد إعطاء شكل ذي بعدين لمادة ما(طلاء مثلا) لخلف الشكل الفني الضروري ومن ناحية أخرى تجسيد أفكار من خلال عملية التشكيل هذه.... فعندما نرسم الأشياء فنحن لا نقوم بترجمة فورية للإشكال في مجالها الواقعي الذي يحد من إمكاناتها الدلالية، بل نستدعي سلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق إلى الحد الذي تصل إلى تشكيل صورة عن العالم كله، وهذا ما يقودنا إلى القول أن وظيفة الفن لا تقتصر على التوصيل المباشر وتحديد الفرضيات سلفا، بل تتعدى ذلك إلى ترميز العالم الذي يمثله، ويكون العمل الفني سلطة تصويرية يمارس علينا ويدفعنا إلى تبني نظم تسنين معينة تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير والفن لا يسعى في توظيف العلامات كما هي في دلالاتها المعجمية، بل يعمل على إقصاء هذه الدلالة المعجمية والتعرف القبلي لها من خلال تركيبها مع علامات أخرى في علاقات متشابكة ومتباينة، وهذا ما يعطي دلالات جديدة ذات طابع مسنن ليس للعلامات وحدها، بل لبنية اللوحة ككل.[1]

وقد أوردت بعض المراجع مثالا عن العلاقات في لوحة "غذاء على العشب" للفنان "ادوارد مانيه" Edward Manet (1832–1883) الرجلان الظاهران في اللوحة قد يلقاهما المرء مصادفة وهما يرتديان الزي ذاته في شارع من شوارع باريس، وان قوام المرأة العارية الجالسة يخلو من أية مثالية ويجسد قوام امرأة مألوفة، وأما الضوء فباهت وطبيعي، والصورة بأكملها تمتلك سمة واقعية تناقض الوضع الشاذ الذي عرضت فيه الشخوص.

إن المهم في هذا العمل ليست العلاقة التي تكون أو لا تكون بين شخوصها الرئيسية بل تلك التي تقوم بين الألوان وبين الأشكال ذاتها، فحين أراد "مانيه" أن يضيف بقعة ضوء رسم امرأة

(1)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص 144–161.

عارية، وحين شاء أن يضاد بقعة اللون ببقعة معتمة رسم رجلا بسترة سوداء، إن العلاقات الترابطية بين الشخصيات والمنظر العام هي علاقات خارجية وإذا تم فحص كل الأشكال فهي صور إيقونية لمرجع موجود خارج نظام اللوحة، لكن هناك مشاكل مختلفة تثار في هذا السياق: فإن نسمي الموضوع المصور تسمية تحيل إلى الموضوع الواقعي فهذا من شانه أن يقضي على اللغة التصويرية باختزال مكوناتها في مكونات مشهد خارج اللوحة، في حين أن اللغة الخاصة باللوحة هي لغة الخطوط والأشكال والألوان.

سنضع مفهوم التمثل نفسه الذي يقوم عليه التصوير التمثيلي موضع تساؤل، إن الواقع الذي تم تمثيله في لوحة "مانيه" يمكن أن يلاحظ في أن لغة اللوحة تمر بثلاثة محاور وهي:

1-التنظيم الداخلي للعناصر بعدد محدد للوحة، في بنية مغلقة "توليف العناصر في تعارض مترابط، الصور الإنسانية، الأشياء الملموسة، الأشكال.... إنها الشفرة التشخيصية ويمكن ملاحظة ذلك في عمل "مانيه" في لعبة اللون.

-الأسود والعتمة: الرجال.

-الضوء والأبيض: المرأة (النساء).

-الأشجار تتنوع بين اللونين

2-الواقع الذي يحيل إليه هذا العالم: إذ أن العالم الذي تحيل إليه هذه اللوحة هو عالم حقيقي، لكن تركيب الجلسة واللون والمنظر العام جعل من الرسم غاية في حد ذاته، وكان التكوين بدعة غير مألوفة في حينها (القرن 19 م) وقلّ أن تقبلها أمزجة الجمهور بل قد تتراءى له تحديا وامتهانا لذوقه، وبهذا صار العالم الواقعي في تركيبه ووحداته عالما غير مألوف.[1]

وبالتالي فالعلامات البصرية في اللوحة سواء كانت تشكيلية أو إيقونية تعطي انطباعا بأنها

---

(1)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص163-164.

تمثيل للمواضيع والوقائع الخارجية، إلا أنها في نهاية المطاف تحيل إلى عالم داخلي هو عالم اللوحة الذي تلعب فيه شبكة العلاقات والتركيبات بين وحداته الدور الرئيس وتعطي له لغته الخاصة، ولكن هذا العالم المغلق لا ينفك ينفتح من جديد على العالم الخارجي في سيرورة دلالية متوالدة تغذيها تجاربنا ومدركاتنا وإيديولوجياتنا العقائدية والثقافية والاجتماعية.

المبحث الخامس: آلية توليد المعنى في الصورة الفنية.

كيف يأتي المعنى إلى الصورة؟ وإلى أين ينتهي؟ سؤال طرحه "رولان بارت" في مقدمة مقاله الشهير"بلاغة الصورة" "Rhétorique De L'image"[1] وهو سؤال فتح الباب على مصراعيه لتحليل الصورة من وجهة النظر السيميائية وعلى رأسها الصورة الثابتة و الإشهارية تحديدا وبارت دافع عن انطلاقه من الصورة الإشهارية بحجة كونها أكثر الصور حملا لقصدية التبليغ وبالتالي أكثر احتواء على الدلالات الصريحة والضمنية.

ولكن أيا كان نوع الصورة فالتحليل السيميائي في نهاية المطاف يبحث عن الدلالة فيها ومن ثم المعنى الذي تظهره وأيضا المعنى الذي تخفيه.

غير أن "مارتين جولي" من جهتها استطردت قائلة في هذا الشأن أن مثل هذا السؤال سبق وأن طرح وأجيب عنه ولو بشكل آخر من قبل المهتمين بالصورة الفنية في مجالات مختلفة ومن بين هؤلاء "التشكيليين الروس" " Formalistes Russes" أمثال "لوري لوتمان"" Louris Lotman " في إطار بحثه في "الفن واللغة" وهو يبين في هذا الشأن أن الفن هو وسيلة اتصال ولو أنه يقصد بالدرجة الأولى "الشعر" إلا أن الأمر سريعا ما انسحب على الصورة وخاصة عند "إيزنستاين" " Eisenstein" الذي تناول ميكانيزمات الدلالة في الصورة وبالأخص التركيب "Le montage" وعلاقته بإنتاج المعنى في الصورة العلمية.[2]

كما تذكر "مارتين جولي" مجال التحليل النفسي الذي طرح التساؤل ذاته حول الفن، خاصة مع أعمال "فرويد" التي تتعلق بالفن والدلالة النفسية في العمل الفني، وهذا الاهتمام وجد عند مؤرخي الفن أمثال "كومبريتش" "Gombrich" الذي تساءل عما تقوله لنا الصورة، وهو ما حاول البحث فيه أيضا "ايروين بانوفسكي" "Eruin Panofsky" الذي يعتبر مؤسس تخصص

---

(1)Roland Barth, « **Rhétorique de l'image in communication** ». N4, Seuil, Paris, 1964.

(2)Martin Joly, Op.cit, P4.

تاريخ الفن في القرن العشرين، وهو من قدم مقاربة خاصة حول تأويل الأعمال الفنية على أسس إيقونولوجية معاصرة، والاهتمام نفسه أولاه الفلاسفة للصورة، وتذكر"م.جولي" "نيلسون كودمان" "Nelson Goodman" الذي بحث في لغات الفن.(1)

والسيميائيات من جهتها ترى في الصورة كيانا مفعما بالمعنى، وإذا ما انطلقنا من الإرث الألسني البنيوي فيمكننا القول أن الصورة هي عبارة عن نص، وككل النصوص –على حد تعبير بنكراد– تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة.

إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحبل بها الصورة... إن ما يشكل فعلا نص الصورة،هو قدرة مجموعة من الأشياء المثبتة في إطار على الإحالة على كون منسجم التركيب والدلالة ،وما دامت الصورة هي بالتحديد وليدة إدراك بصري،فإن تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل ماهيات مادية وتقديمها على شكل علامات،أي النظر إليها باعتبارها عناصر تدخل ضمن أنساق سيميائية يعد الإدراك البصري بؤرة تجليها، وعليه فلا شيء يوجد خارج دائرة النظر ولا شيء يمكن أن يدل خارج ميكانيزمات التفاعل بينها وبين ما هو موضوع للنظر.(2)

لذا فإن التفاعل بين النظرة وبين معطيات التجربة الواقعية هو وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى نموذج [يأتي بدلالته] من خلال أسنن متنوعة منها: الديني والأسطوري، ومنها الثقافي والسياسي والاجتماعي.(3)

علينا أن نعود مجددا لنؤكد على كون الصورة نص .... وأن تكون كذلك معناه قابليتها

---

(1)Martine joly, Op.cit, P6.

(2)سعيد بن كراد، **سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية**. ، المغرب: إفريقيا الشرق،2006، ص31-32.

(3)المرجع نفسه، ص33.

للقراءة من قبل متلقيها، كونها باللغة الاتصالية عبارة عن رسالة (قصد ذلك مصممها أم لم يقصد)، وعلى حد تعبير"غي غوتييه":... يمكن أن نميز هنا بين شكل الرسالة وجوهرها إن الشكل المسنن القابل للنقل(قابل للنقل لأنه نتاج سنن معروف) يمكن رده إلى مجموعة من الآثار المجسدة على سند ببعدين، أما جوهر الرسالة –دائما في حالة الصورة– فهو المعلومات التي سيقوم المتلقي بإعادة بنائها من خلال التعرف إلى الشكل أو فك التسنين...، إن جوهر الصورة باعتباره رسالة لن يكون شيئا آخر غير إعادة إنتاج الواقع، يضاف إلى ذلك ضرورات تقليص الفضاء: ننتقل من الحجم الطبيعي إلى حجم الصورة، ومن الأبعاد الثلاثة للفضاء المرجعي إلى بعدي السند، ومن الحركة المتواصلة للحياة إلى سكونية الصورة... ومع ذلك تم التأكيد دائما على أن الاستنساخ يجب أن يقترح شيئا مضافا ليس من طبيعة الفيزيقي، بل من طبيعة المعنى، أو على الأقل يشير إلى انفعال ما، ما دام الأصل قائما على وجود جهة مشتركة من الأعراف الاجتماعية".[1]

ولكن الصورة الفنية لن تكون أبدا نسخة محايدة ساذجة مطابقة للواقع، وإن بدا ذلك لأول وهلة أنها تجربة إنسانية يعمل فيها التشفير أو التسنين(Codage) عمله من خلال جلب أشياء أو إخفاء أخرى، أو إزاحتها من موضعها لتقوم بدورها في موضع آخر.

يقول بارت"إن طبيعة التسنين في الرسم تظهر على ثلاثة مستويات: بداية، إعادة، إنتاج شيء أو لقطة على طريق الرسم يفرض مجموعة من الإعدادات والتغييرات المنظمة، فلا وجود لنسخة تصويرية مطابقة للطبيعة لأن التشفير والتسنين لتموقعات الأشياء داخل الرسم أمر مألوف تاريخيا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى عملية الرسم في حد ذاتها(التشفير/التسنين) تفرض مباشرة نوعا من التبادل بين ما هو دال وما هو غير دال، فالرسم لا يعيد إنتاج كل شيء بل في غالب الأحيان لا يعيد إنتاج إلا القليل، وهو مع ذلك لا يكف عن كونه رسالة قوية

(1)غي غوتييه، المرجع السابق، ص134-135.

.... ويمكننا القول أن التعيين أو الجانب التعييني في الرسم لا يمكنه أن يكون خالصا كما في الصورة الفوتوغرافية، لأن لا وجود مطلقا لرسم دون أسلوب، ثم أخيرا وككل التشفيرات أو ككل تسنين، الرسم يتطلب تعلم، وهو في حد ذاته ذو أهمية سيميائية كبيرة، والسؤال الذي يطرح نفسه: هل التسنين في الرسالة التعيينية له تداعياته على الرسالة التضمينية؟.

إن طريقة تنظيم وتموضع الوحدات في الرسم يكون مسبقا التضمين، ولكن في الوقت نفسه علينا الأخذ بعين الاعتبار أنه حين يعلم الرسم على تسنينه تكون العلاقة بين الرسالتين التعيينية والتضمينية قد حورت بشكل عميق، فلن تكون العلاقة بين طبيعة وثقافة (كما في الصورة الفوتوغرافية) ولكن علاقة بين ثقافتين.[1]

وهو يقصد ثقافة الصورة في حد ذاتها أو بتعبير آخر أسلوب الرسم وتقنياته ومرجعياته الفنية والجمالية من جهة، وثقافة المتلقي من جهة أخرى.

وبتعبير "بن كراد": إنه لا يمكن للصورة أن تكون سوى قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء إنها بناء مزدوج، بناء تقوم به عين المصور وأداته أولا، فكل صورة تنظم عناصرها وترتبها حسب الشكل والحجم واللون، كما تقدمها العين من خلال نمط خاص في التمثيل لزاوية النظر، وهي أيضا بناء يقوم به المتلقي ثانيا، فكل قارئ يبحث في الصورة عن ذاته.[2]

لكي تتحول الصورة إلى نص عليها أن تمر بعملية انتقاء مزدوجة، انتقاء العناصر التي يجب أن تظهر في الصورة، وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي منها، أي انتقاء ما يسهم في تكوين النص، وانتقاء ما يحضر في نص الصورة من خلال غيابه، وتبعا لذلك فان اشتغال الصورة ككون مغلق ودال، رهين بقدرتها على إعادة تنظيم العناصر المنتقاة وفق نمط جديد للتسنين، وهو ما يشكل فعلا نص الصورة أي قدرة مجموعة من الأشياء المثبتة في إطار على

(1)Ronald Barthes, Op.cit, P6-7.

(2)سعيد بن كراد، **سيميائية الصورة الإشهارية**. المرجع السابق، ص34.

الإحالة إلى كون منسجم التركيب والدلالة. وما دامت الصورة هي بالتحديد وليدة إدراك بصري فإن تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل لماهيات مادية وتقديمها على شكل علامات أي النظر إليها باعتبارها عناصر تدخل ضمن أنساق سيميائية... وهذا ما يعطي للنظرة أهمية قصوى، فهي المنتجة لكل زوايا الرؤية، فكل شيء قابل للتسنين: تسنين الأشياء ما يظهر منها وما يختفي،وكذا ألوانها وامتداداتها فيما يحيط بها، فالأشياء لا تدل من خلال جواهرها ولا من خلال ماهيات مجردة... إنها تفعل ذلك من خلال موقعها من التجربة الإنسانية بكامل أبعادها الإيحائية والرمزية.(1)

وبتعبير آخر نقول أن الصورة في الرسم تستعير بعض الأشياء من العلم الطبيعي وتغفل أخرى، ثم إنها تمازج بين أشياء ذات ماهيات مختلفة تنتمي إلى نظم رمزية متباينة لتكون بذلك نظامها الخاص برمزية جديدة وهذا ما يولد المعنى في الصورة.

ولقد رأى "ك.ميتز"(C.Metz) أن طبيعة التشابه أو المماثلة لها أهميتها القصوى كونها وسيلة لتحويل الأسنن، فعن طريقة تشابه الصورة لموضوعها "الواقعي" تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة التي تستفيد هي نفسها بالأسنن التي في قراءة الموضوع نفسه، وبالرغم من انفراد الصورة بمجموعة من الخصائص إلا أنها لا تشكل إمبراطورية مستقلة أو عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به.

إن الصورة مثل الكلمات ومثل كل ما تبقى من الأشياء لم يكن بإمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى في حركتها لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات... إن سيميولوجيا الصورة لا تضع نفسها خارج السيميولوجيا العامة، فالرسم باعتباره حقلا تملك خاصية "مادة التعبير" أي أن الصورة في الرسم تتميز بكونها مصنوعة باليد، فردية وثابتة، والشيء نفسه بالنسبة للصورة

(1)المرجع نفسه، ص32-33.

الفوتوغرافية، فهي كالرسم... لكنها تختلف عنه وتشكل حقلا مستقلا بذاته لكونها منجزة آليا.[1]

ولكنه ومن جهة أخرى يرى "ميتز" أنه من الخطأ أن نعتقد بحصرية مجال الحديث عن الصورة ضمن حدود المماثلة، وحسب "ج.بتود" " J.Botaud" دلالة الصورة لا تقف عند حدود الاستعمال السنني، بل إنها كثيرا ما تتحول إلى نشاط إدراكي ومعرفي ورمزي تتجلى من خلاله التلفظات الأيقونية للصورة ، ثم إن علاقات الصورة قد تكون شكلية عبر الانطباعات الإدراكية التي تتركها ودلالية عبر إحالتها الواقعية، وسردية أو بلاغية تضمينية بوصفها خطابا وعلامة، وهي في كل الأحوال دالة حتى وان كانت غامضة، مجردة أو غير واضحة.[2]

إن حديثنا عن المعنى في الصورة يقودنا للحديث عن قراءتها وتأويلها لا محالة، ولقد طرح السيميائيون سؤالا مهما للغاية: هل الصورة لديها مدلول واحد أو معنا واحدا؟ وهل جميع المتلقين يفهمونها الفهم ذاته ويعطونها التفسير أو لنقل التأويل ذاته؟.

يجيب بارت: "إننا بصدد نظام تستمد فيه العلامات من تسنين أو تشفير Codage ثقافي حتى وان بدت العلاقة بين عناصر العلامة بدرجة اقل أو أكثر تماثلية، وما يعطي لهذا النظام أصالته هو أن عدد القراءات ليس عشوائيا لأنها مرتبطة بالمعارف المستثمرة في الصورة نفسها(معارف عملية، وطنية، ثقافية، جمالية...).

إن كل علامة تحيل إلى مجال معين: سياحة، شؤون منزلية، معرفة فنية، وهي مجالات معرفية قد تفتقد على المستوى الفردي، وبالتالي هذه القراءات تأتي مكملة لنقص بعضها البعض، وهي لا تهدد لغة الصورة على اعتبارها لغة مكونة أصلا من أداء لغوي فردي(كلام)

---

(1)عن كريستيان ميتز، بلاسم محمد، المرجع السابق، ص107-108.

(2)عبد القادر فهيم شيباني، المرجع السابق، ص55-56.

وقواعد معجمية، وبالتالي فالصورة مخترقة من قبل نظام كامل من المعنى.(1)

إن التحليل السيميائي في الرسائل البصرية يتأسس على التقاط مختلف أصناف العلامات الموظفة والأخذ بعين الاعتبار تنظيمهم الخاص وعلاقاتهم المتبادلة للخروج بقراءة أو تفسير عام مقبول من قبل جماعة الملاحظين. إذا إن التحليل السيميائي لا يمكنه أن يعتمد على التأويل الشخصي لأنه يجب أن يأخذ بعين الاعتبار التفسير الجماعي المقبول للرسالة البصرية.

وتضيف "مارتين جولي": "إن السيميولوجيا المطبقة على الصورة تهتم بالدرجة الأولى بآليات إنتاج المعنى والتي بناءا عليها نقترح التفسير أو أبعد من ذلك التأويل المناسب المنبثق عن نتائج الأبحاث حول الموضوع الذي نكون بصدد دراسته، وهذه النتائج بدورها مستقاة من معطيات إيقونولوجية ومن الرمزية التاريخية للألوان والأشكال وغيرها، وعن علاقاتها المتبادلة فيما بينها كما ذكرنا ذلك سابقا.

ولكي نتتبع منهجية صحيحة في التحليل(تحليل الصورة) علينا أن نتناول كل صنف من العلامات بمعزل عن الأصناف الأخرى الموظفة في الرسالة، وأن نحللها على صعيدي التعبير والمضمون، ثم في مرحلة لاحقة نلحظ كيف تتفاعل جميعها مع بعضها البعض لتنتج الرسالة العامة، هذا الأسلوب –وإن لم يكن الوحيد– بإمكانه أن يخدم بمنهجية وموضوعية التحليل السيميائي للرسائل البصرية.(2)

لقد رأينا كيف أن الصورة من المنظور السيميائي هي عبارة عن نظام نصي، وما يميزه عن النص اللساني هو كونه يضم أصنافا شتى من العلامات، فمنها التي تصنف ضمن الإيقوني(الأشكال والهيئات) ومنها بلاستيكي(ألوان، خامات...) ومنها ما هو لساني(كلمات وعبارات)، وكل هذه تتضافر مع بعضها البعض لتكون –الصورة– ولتعطينا الرسالة العامة التي

(1)Roland Barthes, Op.cit, P8.

(2)Martine Joly, Op.cit, P153-154.

نستخلص منها المعنى الكلي، ولكن هذا الاستخلاص لن يكون بمجرد التعرف على مكونات الصورة كما يعتقده عامة الناس، بل علينا الانتقال إلى مرحلة أهم هي مرحلة المحتوى أو التضمين، كما اسماها "ر.بارت" وفي هذه المرحلة نكتشف عن الخطاب السري (Le Discoure Secret)على حد تعبير مارتين جولي.

المبحث السادس: بلاغة الصورة الفنية.

تقول مجموعة مو: "إن البلاغة تهتم بالخطابات وليس بالعلامات المعزولة، وإذا أردنا أن ننشئ بلاغة مرئية فعلينا أن نتوقع أن البنية البيانية للرسائل البلاغية تلعب في الوقت نفسه على مختلف نماذج الوحدات المكونة للرسائل.[1]

فأن نتحدث عن بلاغة أي نص فنحن نكون حتما أمام"كلام" أي أمام رسالة وبتوظيف مرادف آخر فنحن نكون أمام خطاب، وكما قال "بارت" لقد كان موضوع هذه السيميولوجيا هو اللسان، وقد عملت فيه السلطة عملها، أما الملامح الجديدة فتتمثل في العودة إلى النص... لأن النص قد بدا لها خلال مجموعة أشكال الهيمنة هو العلامة على انعدام السلطة، فالنص يحمل في طياته قوة اللانهائي من الكلام الاتباعي... فالعودة إلى النص دائما ترغم السيميولوجيا على الاشتغال بالاختلاف، فتحول بينها وبين السقوط في الوثوقية والتحجر".[2]

وطبعا بارت لم يكن يقصد النص الأدبي فحسب، ولكن النص بما هو إبداع وأداء فردي خالص(كلام/خطاب) بغض النظر عن النسق اللساني الذي ينتمي إليه، وبارت نفسه يحيلنا من خلال كتابه "مبادئ في علم الأدلة" إلى مفهوم "رومان جاكسون" لثنائية الشفرة/الرسالة المرادفة لثنائية لغة/كلام، في إشارة واضحة منه إلى أن الكلام ما هو إلا رسالة في نهاية المطاف يرسلها المرسل إلى المتلقي وفق شفرة مشتركة بينهما كما يصر على ذلك "جاكسون".

وعلى حد تعبير دانيال شاندلر في عام 1960 اقترح ألسني بنيوي آخر هو "رومان جاكسون" نموذجا للتواصل الشفوي بين الأشخاص يتخطى النموذج الأولي للتواصل بالإرسال إذ يستخدم جاكسون اللغة المبرمجة نوعا ما ليوصف ستة عناصر يعتبر أنها العوامل المؤسسة في أي فعل تواصل شفوي فيقول: "يبعث المتكلم بمرسلة إلى المخاطب، وتتطلب المرسلة لكي تعمل

---

(1)مجموعة مو، المرجع السابق، ص؟

(2)آن إينو وآخرون، المرجع السابق، ص36.

سياقا ترجع إليه(يطلق عليه "مرجع إليه") ويعرفه المرسل إليه ويكون السياق لسانيا أو يمكن جعله كذلك، وتتطلب شيفرة مشتركة بين المتكلم والمخاطب(بكلمة أخرى بين المشفر وفاك التشفير) اشتراكا كليا، أو على الأقل جزئيا، وتتطلب أيضا اتصالا، قناة محسوسة وصلة نفسية بين المتكلم والمخاطب يتيح لهذين الأخيرين الاستمرار في التواصل.

وفي هذا النموذج يرشح جاكسون المبدأ الذي مفاده أنه لا يمكننا إضفاء معنى على العلامة بدون أن نربطها بالشيفرات المناسبة وهو يقول: "إن فعالية الحدث الكلامي مرهونة باستخدام شيفرة مشتركة بين المساهمين فيه".[(1)]

وجاكسون بهذا يسلط الضوء ليس فقط على عناصر عملية التواصل ووظائفها كما هو معروف، ولكن أهم من ذلك هو وضع هذه العناصر في سياقها الاجتماعي والتشديد عليه. إذ توجد "الأحداث الكلامية" في الحياة الاجتماعية، لذلك أدرك جاكسون أمرين: المكان الذي تشغله المرسلات المعينة داخل سياق المرسلات التي تحيط بها، وعلاقة المرسلة المعينة بعالم الخطاب، بحيث يشير مفهوم"عالم الخطاب" إلى الإطار الإرجاعي المشترك بين المساهمين في فعل التواصل وبالتالي فهم معادل لمصطلح "السياق".[(2)]

ولقد كان لنموذج جاكسون دور فعال في تحليل الرسائل/الخطابات سواء كانت لسانية أو غير لسانية.

ولكن المشكلة بالنسبة لفن الرسم بوجه خاص والفنون التشكيلية بوجه عام هي كون أصحابها يرون فيها أنها لا تحمل رسالة أو خطابا ولا تحاول الإبلاغ بقدر ما هي تنفيس عن الذات وعلى حد تعبير بويسنس "أن الإبلاغ ليس المهمة الأولى للفنون وضمنها التشكيلية، وإنما مهمتها الإعلان عن الذات والتفريغ extériorisation المجاني المحض".

---

(1)دانيال شاندلر، المرجع السابق، ص306.

(2)المرجع نفسه، ص309.

ولكن هذا الرأي لا يتفق معه "شارل موريس" الذي يرى أنه لا يمكن التمييز بين رسالة اللوحة الفنية ورسالة الملفوظ، ولذلك اقترح جعل الفنون التشكيلية لغات تقريبية Quasi–Langages وبالتالي فهذا يعني فتح باب التطور أمام كل تحليل لأنساق الإبلاغ المتوصل إليها، إما عن طريق الكتابة الخطية أو عن طريق العرض التشكيلي.[1]

وبغض النظر عن جدلية قصد الإبلاغ من عدمه التي تطرحه الفنون التشكيلية ترى جوليا كريستيفا أن اللوحة الفنية (فن الرسم) يمكن أن تخضع للتحليل السيميائي بما أنها تنتظم في نظام مؤسس على العلامة الفنية التصويرية، والالتجاء إلى الشيفرة التصويرية على اتساعها يكون المآل الطبيعي للنص الذي ليس شيئا آخر غير النص الذي يقوم بتحليله، هذا النص يصبح متلقي دوال، ووحداته التركيبية والدلالية تحيل إلى نصوص مختلفة الفضاء الثقافي للقراءة.[2]

وبالتالي وحسب كريستيفا دائما فان شفرة اللوحة تتمفصل حول التاريخ الذي يحيط بها وتنتج بهذا شكل النص الذي تكونه اللوحة.[3]

وكريستيفا كما هو معروف من مؤسسي السيميائية الرمزية ،حيث ترى أن الدلالة تنتج من العلاقة الجدلية بين الرمزي أي البنية ما وراء اللسانية والسيميائي.[4]

أما مارتين جولي فتتحدث من جهتها عن الخطاب السري للصورة الثابتة عموما مشددة على أن الصورة ليست علامة كما تحاول التذكير دائما، بل هي نص وبالتالي فهي نسيج مكون من زخم متباين من العلامات التي تكلمنا أو تخاطبنا بطريقة سرية، ومن ابرز مهام السيميولوجيا على حد تعبيرها هو فهم كيفية إعداد هذا الخطاب السري، ومن ثم تجليته... هذا الخطاب

---

(1)محمد الرغيني، **محاضرات في السيميولوجيا**. ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1987، ص71.

(2)سلوى النجار، **السيميولوجيا وتأويل النص الفني**. فاس: منشورات المعهد العالي للفنون والحرف، 2006، ص73.

(3)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص164.

(4)دانيال شاندلر، المرجع السابق، ص382.

السري هو ما شغل رولان بارت حين تساءل عن بلاغة الصورة حيث أن تحليله لنص الصورة قاده إلى استنتاج مفاده أن العلامة الإيقونية تتبع مسار ما فوق سيميائي على حد تعبير "إيكو" وهذا يعني أن كل شكل أو هيئة ترجع بداية إلى "شيء" من العالم الواقعي وبصيغة أصح إلى "صنف من الأشياء"، وهذا يعني لا تدل على نفسها كشيء من الواقع ولكنها تستند إلى مستوى دلالة أولي سمي مستوى التقرير أو الوصف أو التعيين لتدل على شيء آخر في مستوى دلالي لاحق اسماه"بارت" مستوى التضمين الذي لا يحدث إلا إذا وجدت علامة مملوءة (دال/مدلول) Signe Plein بحيث يمكنها أن تصبح دال لمدلول ثان.(1)

لقد اشتغل بارت والكثير من السيميائيين بمفهوم البلاغة وبلاغة الصورة تحديدا، وهو مفهوم لغوي أدبي انسحب على النسق البصري (الصورة) وهو لا يشتغل على العلامات بل يشتغل على العلامات من حيث تكون نسيجا أو نصا. وفي مقاله الشهير "بلاغة الصورة" Rhétoriques De L'image يشرح بارت كيف أن البلاغة تتعلق بمستوى المدلولات الضمنية إذ يقول "إن البلاغات تتنوع ولكن بشكل حاسم عبر الماهيات وليس عبر الهيئات ومن المحتمل أن يكون هناك شكل واحد للبلاغة سواء بالنسبة للأحلام أو الأدب أو الصور... وعليه يمكن القول أن بلاغة الصورة بما تعنيه من تراتبية مدلولاتها الضمنية هي خاصة ومميزة من ناحية كونها تقع تحت طائلة تناقضات فيزيائية بصرية، ولكنها -أي البلاغة- عامة من ناحية كون الأشكال أو الهيئات ما هي إلا تلك العلاقات الحتمية بين عناصر الصورة... وبهذا تكون الطماطم دلالة على الايطالية من قبيل الكناية".(2)

يقول دانيا شاندلر موضحا علاقة السيميائيات بالبلاغة بل بتعبير أدق قيام موضوع السيميائيات من أساسه على مفهوم البلاغة: "إن السيميائيات تمثل تحديا للحرفي، لأنها ترفض

(1)Martine Joly, Op.cit, P156.

(2)Roland Barthe, Op.cit, P10.

أن نكون قادرين على تمثيل "طريقة وجود الأشياء" تمثيلا حياديا، وبالتالي فالسيميائيات تعمل على التمييز بين الحرفية والمجاز على مستوى الدال، والتمييز بين الدلالة الضمنية على مستوى المدلول... وهو يستشهد بقول المنظر الأمريكي "ستانلي فيش" الذي يجزم أنه لا يمكن أن نعني الشيء نفسه بطريقتين مختلفتين أو أكثر، فقولنا الكوب نصف فارغ ليس مماثلا لقولنا أنه نصف ملآن... فحين نستخدم صورا بلاغية يصبح مقولنا أو كلامنا من منظومة واسعة جدا من الترابطات التي لا سيطرة عليها.[1]

وهو يضيف: "إن الصور البلاغية في الأشكال المرئية والكلامية تعكس حقيقة أن فهمنا للواقع علائقي في أساسه، وهذا ما يفسر أن الصورة البلاغية تسمح لنا برؤية الشيء كأنه شيء آخر ويمكن اعتبار الاستعارة مثلا علامة جديدة مكونة من دال علامة ما ومدلول علامة أخرى بحيث ينوب الدال عن مدلول ليس له ويقوم المدلول الجديد مقام المدلول الاعتيادي.[2]

والحقيقة أن مفهوم البلاغة انسحب من أصله اللغوي إلى مجال الصورة بما فيها الصورة في فن الرسم، بل إن مصطلح الصورة في حد ذاته متداول عند أهل اللغة، فيقولون صورة أدبية أو صورة بلاغية وهم يعنون بذلك ما يوظف داخل الخطاب الأدبي من نثر وشعر من استعارات وكنايات.

ولكن المبدأ الذي تقوم عليه هو دائما علاقة وجه الشبه، سواء غاب المشبه به أو حضر وسواء كان الشبه في صورته أو معناه، وكما يقول بلاسم محمد سواء كانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس أم أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة وليست علاقة اتحاد أو تفاعل بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط في الدلالة، بل إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك في الصفة أو في

---

(1)دانيال شاندلر، المرجع السابق، ص213.

(2)المرجع نفسه، ص214-216.

مقتضى أو حكم لها كما يقول عبد القاهر الجرجاني.[1]

وما يقال عن اللغة يمكن أن يقال على الصورة بغض النظر عن اختلاف طبيعة النسق بما فيه من وحدات وقواعد علائقية.

ففي رأي "ج.مونان" أن السحاب المرسوم دال يمثل السحاب في الواقع (صورتنا الذهنية أو السحاب كما ندركه) وصورة كرة حمراء تدل على كرة حمراء، وهذا ما يشبه الاستعارة البسيطة في اللغة، ولكن الأمر يختلف فهناك تحولات لا نهائية ابتداء من العلامات الاعتباطية "الهلال الأخضر الخاص بالصيدليات" (في البلاد الإسلامية) مرورا بالرموز الأشد عرفية شوكة الطعام والسكين بالنسبة للمطاعم... وتصير المسألة أكثر تعقيدا حين يتعلق الأمر بالصور الأشد كثافة في بنائها الدلالي مثل لوحات الفن السريالي، حيث يغيب كل مؤشر اعتباطي أو رمزي يمكن أن يسهم في قراءة الصور وحصر مجالها التأويلي.[2]

إذن بالنسبة إلى معظم السيميائيين المعاصرين تستلزم الدلالات التعيينية والتضمينية على حدّ سواء استخدام الشيفرات إذ من المستحيل أن يقبلوا بمفهوم المعنى الحرفي لكن تعكس الدلالة التعيينية بكل بساطة إجماعا واسعا من قبل القسم الأكبر من أبناء الثقافة الواحدة، ولكن في مقابل ذلك لا يمكن أبدا تحضير قائمة كاملة بالدلالات الضمنية التي تولدها أي إشارة... ويجب التنبيه إلى أن الدلالات الضمنية ليس محض معان شخصية إنما تحددها الشيفرات التي يستطيع المفسر الوصول إليها، حيث تقدم الشيفرات الثقافية إطارا من الضمنية وغالبا ما توصف التعيينية والضمنية بأنهما مستويات من المعنى أو طبقات من الدلالة، بحيث تكون التعيينية هي الطبقة الدلالية الأولى في حين تعتبر الضمنية الطبقة الدلالية الثانية ويمكن أن يصبح ما هو مدلول في مستوى ما دلالي في مستوى آخر، هي الآلية التي تسمح بأن تبدو

(1)بلاسم محمد، المرجع السابق، ص114.

(2)المرجع نفسه، ص116.

العلامات أنها تعني شيئا ما بينما هي مشحونة بمعان كثيرة، وهذا التأطير للعلامة برأي "شاندلر" مماثل لسيرورة المعنى اللامتناهية في العلامة عند بورس.[1]

وبالتالي فمدلول العلامة التقريرية يؤدي إلى مستوى التضمين ويمكن أن نعطي مثالا على ذلك، تأويل الألوان بحيث يكتسي اللون الأسود ضمنيا في الثقافة الغربية مدلول الحزن والألم والحداد بينما يختص اللون الأصفر بمدلولات ضمنية توحي بالفرح والحيوية، وهذا يعني أن هناك معلومة استطرادية تضاف إلى الآلية المرجعية للعلامة التي تصبح علامة ضمنية متبعة بذلك محاور مختلفة كالمحور البلاغي والمحور الأسلوبي ومحور الشيفرات السوسيو –ثقافية.[2]

وبالتالي فإن ما يحدث مع اللغة يمكن أن يحدث مع الصورة تماما، بحيث تتحرر العلامات من طابعها التقريري الحرفي لتدخل في سيرورة إيحائية تكون فيها علاقة التشابه هي صاحبة الدور الرئيس في صنع البلاغة.

لقد استشهد "غي غوتييه" باقتراح "رومان جاكسون" لتصور جديد للبلاغة بحيث يلخصها في معنيين اثنين الاستعارة التي تستند إلى الشبه والكناية التي تستند إلى التحاور بين محورين (التشابه والمجاورة)، ويقوم التشابه الذي توظفه الاستعارة على ضم الدال والمدلول في حركة واحدة بحيث لا يستعمل الإدراك فقط بل العديد من العمليات الذهنية... فتحيلنا الصورة من خلال تأرجحها بين عالم الأشياء وعالم الأشكال. ومن خلال استعمالنا لمعجم مركب حيث يتعايش التجريد الخالص والشكل الزخرفي والرمز البسيط خارج ذاتها على شيء يشمل حاسة البصر عندنا، وقدرتنا على التجريد وتمرسنا على المنطق وانتماءنا إلى الثقافة والتاريخ، فالشعر هو رمز، هو شبكة من الخطوط القادرة استنادا إلى إمكاناتها الذاتية على التعبير، إنه شكل من أشكال الزخرفة واختراق لتمثيلات تاريخية... إن الاستعارة تتضمن الإبداعية التي تحيل على

(1)دانيال شاندلر، المرجع السابق، ص241.

(2)Martine Joly, OP.cit, P153.

القدرة التي يمتلكها مستعمل اللغة لتوسيع دائرة النسق بواسطة مبادئ التجريد والمقارنة المعللة ولكنها غير متوقعة، ولهذا السبب يضيف "غوتييه" فان الصورة لا تبنى استنادا إلى تلك القواعد التي يتوفر عليها كل متلفظ بشكل مسبق والتي يستطيع استعمالها كما يستعملها جاره، بل استنادا إلى استراتيجيات ذات أسس استعارية... إن الإبداعية هي أساس نسق التواصل البصري (الصورة) ولن نجد في الصورة في نهاية التحليل سوى إبداعية كنائية واستعارية تسقط على مساحة مزدوجة البعد نسقا بالغ البناء.[1]

وعلى حد تعبير أمبرتو إيكو "إن الأسنن البلاغية تنشا بتسنين حلول إيقونية مبتكرة يتبناها المجتمع، فتصبح نموذجا أو عرفا تواصليا.[2]

غير أن الإبداع في الصورة يتطلب دائما استعارات مبتكرة تخرجها من حالة التكرار والتحجر.

(1)غي غوتييه، المرجع السابق، ص310-312.

(2)أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**. المرجع السابق، ص108.

الفصل الثالث

مظاهر الصورة في الفن التشكيلي الإسلامي

تمهيد:

خصص الفصل الثالث لمظاهر الصورة في الفن التشكيلي الإسلامي، وهو بدوره مقسم إلى عدد من المباحث، بحيث جعل المبحث الأول كمدخل تمهيدي تم التطرق فيه لتاريخية نشأة الصورة الفنية التشكيلية وكيف أنها وظفت كأولى اللغات المكتوبة قبل أن تتطور هذه الأخيرة وتأخذ طابعها المجرد الاعتباطي ، لنلج بعدها في المبحث الثاني إلى موقف الإسلام من الصورة الفنية. في المبحث الثالث تمّ تناول تاريخية نشأة الفن التشكيلي الإسلامي لنتطرق في المباحث الرابع والخامس والسادس لموضوعات الفن التشكيلي الإسلامي على التوالي، والتي تنقسم إلى فن الخط وفن الزخرفة بشقيها الهندسي والنباتي وفن التصوير.

المبحث الأول: الصورة الفنية التشكيلية أول اللغات المكتوبة .

سنرجع عبر الزمن بداية إلى المنبع الأول لفن التصوير، إلى العصور الحجرية الثلاث:القديم الأوسط والحديث، أي مابين 75.000 سنة إلى 4000 سنة(ق.م)، حيث كان الإنسان الأول يعيش في الطبيعة ويتخذ من كهوفها مأوى له يقيه غضبها .

ومن بين أهم هذه المفردات والتي مازالت شاهدة لحد الآن تلك الواقعة في مناطق جغرافية أربع: المناطق الجبلية الواقعة شمالي إسبانيا(Franco Cantabrique)، إسبانيا الشرقية الصحراء الكبرى –وما تضمنه من رسومات الطاسيلي– ثم إفريقيا الجنوبية: كهوف تحمل جدرانها تفاصيل حياة الإنسان البدائي عبر رسومات بسيطة ورمزية حينا، ومسرفة في الدقة والواقعية حينا آخر.

فذلك الإنسان الذي لم يكن يعرف من وسائل العيش إلا الحجارة والعظام التي استعملها كسلاح يدافع به عن نفسه في مواجهة أعدائه الشرسين الذين يهددونه والنار التي لجأ إليها لتقيه من البرد وتضيء له سواد الليل الدامس .

ذلك الإنسان الذي لم يعرف القراءة ولا الكتابة كان يعرف جيدا كيف يعبر عن ما يعيشه ويعتقده عبر الرسم على الصفحات الحجرية للكهوف مستعملا الحجر الطري (La pierre douce) والطين الذي أستغل تعدد ألوانه لتعديد ألوان رسوماته .

وأنه لمن الغريب فعلا أن نجد أقدم الرسومات والتي تعود إلى العصر الحجري القديم مسرفة في الإتقان والدقة والواقعية بنفس درجة الإسراف في البساطة والبدائية التي كان يحياها صاحبها –الإنسان– .

هذه الرسومات التي قال عنها عفيف بهنسي : "من أهم الصفات المميزة للفن القديم الواقعية(Le réalisme) فلم يكن للبدعة محل في أي مجال، فقد كانت الحيوانات ترسم بدقة لا يستطيع أن يقدم نظيرها الفن البدائي الحديث، والصفة المميزة الثانية هي التقشف والبساطة

فليس من تفاصيل لا فائدة منها، حتى أن بعض الرسوم أو النقوش التي تصور فيها الإنسان القديم الحيوانات يمكن أن تكون مشابهة لأجمل الرسوم ذات الموضوعات الحيوانية التي يرسمها فنانون حديثون " .[1]

ولقد حيرت هذه الرسومات بدقتها المبالغ فيها وبواقعيتها وحيويتها عقول الباحثين في ما قبل التاريخ والفلاسفة ومؤرخي الفن، وكان سؤالهم المحوري هو: ماذا كانت تعني هذه الرسومات التي خلقتها يد الفنان البدائي؟ هل هي مجرد صورة أم أنها تخدم غرضا أبعد من ذلك ؟.

أحد أشهر الباحثين في علم ما قبل التاريخ البشري (Paléontologie Humane) ويدعى "بول" (Boule) صرح قائلا:" لا أتوان في الإقرار باعتقادي صحة فرضية الفن من أجل الفن لكن دون رفض احتمال استعمال هذه الرسوم من أجل أغراض متعلقة بالسحر ".[2]

اعتقاد الباحث "بول" لا يشاطره إياه أغلبية الباحثين الآخرين،إذ أن موقع تلك الصور يضعف من حجة كونها ذات غرض تزييني أو أنها كانت للفن من أجل الفن فمعظم رسومات ما قبل التاريخ المكتشفة لحد الآن تقع في مغارات مظلمة تبعد عن سطح الأرض بمئات الأمتار، حتى أن بعضها يفوق الكيلومتر، مما يجعلها غير صالحة للعيش خاصة بعد أن ثبت أنه لا وجود لأثار النار أو الأكل فيها، على خلاف تلك القريبة من السطح وضوء الشمس والتي كان الإنسان يستعملها فعلا كمسكن له.

وأن من أبرز الكهوف الممثلة لغيرها، والتي كثيرا ما يستشهد بها العلماء والباحثين كنموذج معبر هي مغارة "باش مرل" (Pech Merle) الواقعة جنوب غرب فرنسا والتي اكتشفت عام1922 م وتولى البحث فيها الباحث "ليموزي" (A.Lemozi) .[3]

---

(1)عفيف بهنسي ، **الفن عبر التاريخ** .سوريا : الفن الحديث العالمي ، د.ت ، ص14.

(2)Maxime Gorce et Raoul Mortier, Histoire **générale des religions : Introduction générale Primitifs, Ancien Orient, Indo-européens.** Paris : Librairie Aristide Quillet, 1948, p89.

(3)Ibid. P46.

هذه المغارة استعملت من طرف إنسان ما قبل التاريخ كمكان سري، وهذا ما يتضح من خلال بعدها الشديد عن السطح والذي يصل إلى مئات الأمتار، مغارة يعتقد العلماء أنها ربما كانت المغارة المعبد (Grotte-Temple) استنادا إلى معطيات كثيرة من بينها كما سبق الذكر بعدها عن سطح الأرض وضوء النهار وعدم وجود أي أثر للأكل أو لرماد النار، مما يثبت أنها لم تكن صالحة للعيش، ثم أن جدرانها مليئة بالرسومات ذات الأشكال الحيوانية والإنسانية، ثم وفي فترة متقدمة من التاريخ -في العصر الحجري الحديث- أشكالا ورموزا مبهمة.

ومن الأمثلة الأكثر جاذبية وفي نفس الوقت الأكثر بساطة تلك الممثلة لعدد كبير من الأيدي البشرية ذات اللونين الأحمر والأسود، ونجد أن الباحث" ليموزي" (Lemozi) يؤكد على أن القيمة السحرية أو الدينية في هذا الرسم بالذات من الصعب إنكارها إذ يقول :"...إذ نجد في العديد من الأحقاب التاريخية المختلفة أثارا واضحة لمعتقدات دينية مرتبطة برمز اليد، فقد وجدت أيدي حمراء وسوداء تركت بصماتها بجلاء على صخور كاليفورنيا بقارة أمريكا وأخرى بأستراليا، وهى ذات دلالة توحي بالارتباط أو الامتلاك...".[1]

ولو عدنا لرسم مغارة "باش مارل" (Pech-Merle) لوجدنا هذه الأيدي تحيط بقطيع من الخيول، وذلك ما يرده "ليموزي" (Lemozi) إلى درب التعاويذ السحرية، فهذه الأيدي ما وجدت إلا من أجل الإحاطة بتلك الخيول لامتلاكها مصورة وحتى يتمكن من امتلاكها فعلا وعلى أرض الواقع، انه نوع من السحر كان يستخدمه الإنسان الأول من أجل غرض صيد، وهذه الفرضية تثبتها صور أخرى وجدت في أماكن أخرى مثل الحيوانات المصورة بأسهم تخترق أجسادها الدامية في مغارة " الإخوة الثلاثة " (Les trois frères) بفرنسا .[2]

هذه الفرضية يؤيدها " أرنولد هاوز " ويضيف على ذلك قائلا :"... الصورة كانت هي التصوير

---

(1)Maxime Gorce, Raoul Mortier, OP.cit. P46.

(2)Ibid. P47

في آن واحد، وكانت هي الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه، ولقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصورة ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع، وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة، فالتمثيل التصويري لم يكن بالنسبة إليه إلا استنتاجا للنتيجة المطلوبة ". (1)

ثم أن الأمر لا يتوقف عند السحر بل قد يتعداه إلى الدين هذا ما يعتقده " ليموزي " – على خلاف الباحثين الذين يعتقدون أن لا وجود للدين في تلك الفترة – فهو يفسر وجود أشكال لأجساد أنثوية ثلاث في مغارة (Pech–Merle) متعلقة بعبادة آلهة ما، وربما تكون هذه الأجسام الأنثوية تمثيلا للآلهات الأم (Déesses–Mères) المحاطة بحشد كبير من الحيوانات وقد يستوحي من هذا المشهد أنهن المسؤولات عن وفرة الصيد، ويستدل (Lemozi) على هذه الفرضية بكون هذه اللقطة المصورة لا تتوافق أصلا مع الواقع ذلك أن الصيد من مهام الرجل لا من مهام المرأة .

ثم يخرج بنتيجة مفادها أن : " رسوم العصر الحجري القديم وما قبل التاريخية بصفة عامة مخفية عن الأنظار ويحيطها نوع من الغموض...وقد يكون من الاستحالة بمكان كما يقول الباحث " ديشلت " (Déchelette) اعتبار هذه الرسوم المخفية عن الأعين – أعين الغرباء – مجرد رسوم للزينة أو مجرد ترويح وترفيه عن النفس ..." (2)

وهذا ما يؤكده الباحث سلامون ريناش (Salomon Reinach) إذ يقول : " فكرة أن الفن ليس سوى لعبة هو حكم غير واع أطلق في العصر الحديث ولكن الفن في الأصل هو عملية

---

(1)أرنولد هاوز، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**. ترجمة: فؤاد زكريا، مصر : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1996، ج1، ص18 .

(1)Maxime Gorce, Raoul Mortier, Op.cit, P47.

اتصال بالمقدس، وجدت في البدء لتكون في خدمة الدين " .[1]

ونستخلص من أقوال هؤلاء الباحثين أن فن التصوير في الأساس، عندما أوجده الإنسان لم يكن للتسلية أو الترفيه عن النفس وإنما كان يخدم غرضا معينا سحريا كان أو دينيا أو غرضا آخر، المهم أن الرسم وجد لهدف معين وهام في حياة الإنسان ولم يوجد من قبيل العبث .

ثم هذا الفن مرّ بمراحل تطويرية تعلقت طردا بتطور ذهنية الإنسان يصور الحيوانات بدقة متناهية يردها الكثير من المختصين إلى عدم قدرته على الإبداع واكتفائه بالتقليد فقط وبعدها وفي مرحلة متقدمة أكثر نجد الإنسان الصياد القديم قد ارتقى بمستوى معيشته فأصبح مزارعا وراعيا للماشية وبالمقابل أصبح لا يكتفي بتقليد الطبيعة في رسوماته بل أصبح يختصر ما يشاهده في رموز، لقد غدا يصور فكرة ما، هذا ما سنكتشفه من حديث أرنولد هاوز إذ يقول : "لقد ضل الأسلوب الذي يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائدا حتى حلول العصر الحجري الجديد وانتقال الإنسان إلى مرحلة الزراعة وتربية الماشية فعندئذ فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة، التي كانت مفتوحة للتجربة بكل اتساعها للاتجاه إلى التصميم الهندسي المحدود النقاط ...أصبحت مهمة الفن الآن هي أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن بدلا من أن يمارس التجربة الفعلية العينية النابضة بالحياة، أي أن يخلق رموزا لا نسخة مطابقة للموضوع .[2]

وانطلاقا من العصر الحجري الحديث يمكننا أن نتحدث جدية عن الصورة كلغة، هذا ما يؤكده لنا مرة أخرى أرنولد هاوز إذ يقول :"...فلم يعد الفن مجرد تمثيل لشيء مادي وإنما أصبح تمثيلا لفكرة، ولم يعد مجرد تذكر وإنما أصبح استبصارا، وبعبارة أخرى فلقد حلت العناصر الفكرية غير الحسية في خيال الفنان محل العناصر الحية اللاعقلية، وهكذا تحولت الصورة

(1)Ibid. P48.

(2)أرنولد هاوز ، المرجع السابق .ص 24.

بالتدرج إلى لغة رمزية تتخذ شكلا تمثيليا وتضاءل الثراء التصويري (Pictorial) حتى أصبح اختزالا غير تصويري أو يكاد يكون غير تصويري ".[1]

ويتبادر إلى الذهن سؤال عقب قول أرنولد هاوز" أليست هذه المرحلة المتقدمة من التاريخ البشرية كانت مرحلة ولادة اللغة المخطوطة؟ أو ليس هذا إثبات لا يحتاج إلى نقاش بكون التصوير أو الرسم هو أول لغة خطها الإنسان، أو من الأجدر أن نقول أنها اللغة المخطوطة الأم التي اخترعها الإنسان؟

الجواب يكون بالإيجاب إذا رجعنا إلى موسوعة علوم الإعلام والاتصال إذ نجد :" أن الاتصال الكتابي أخترع ونشأ على صفحات الجدران الصخرية للكهوف، فالأيائل التي صورت داخل مغارات (الألتميرا) (Altamira) و(Eyzies) كانت الآثار الأبعد قدما للاتصال الكتابي بما أنها ما هي في النهاية إلا مجموعة من الخطوط خطت فوق حامل ...وأكيد أن تصاوير كهوف ما قبل التاريخ ما هي إلا تسجيلات (Inscriptions) مشفرة موجهة لجمهور مطلع بدرجة كافية تجعله قادرا على فك الرموز وإعطاء معنا لتلك الأشكال التي رآها على هذه الجدران الصخرية ".[2]

نعم لقد كان فن التصوير أو الرسم أولى اللغات المكتوبة التي تمخضت عنها أولى اللغات المخطوطة التي اندثرت والتي مازالت لحد الآن، وخير ما نستشهد به الكتابة الهيروغليفية (Hiéroglyphique) أولى اللغات المكتوبة التي أوجدها الإنسان في ظل إحدى أعظم وأعرق الحضارات التي عرفها التاريخ: الحضارة المصرية القديمة، فاللغة الهيروغليفية هي كتابة أساسها الرموز الإيقونية، إذ ولدت من الرسم ويعتقد قدماء المصريين أن الإله "دوث" (Thot)

(1)أرنولد هاوز، المرجع السابق .ص 25.

(2)Bernard Lamazit, Ahmed Sélem, **Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication.** Paris: ellipses, 1994, Image, P259.

هو مخترع الحسابات والكتابة، ولقد مرت هذه اللغة المكتوبة بمراحل تطور طويلة بدايتها كانت رسوما مصغرة تعبر عن الأشياء والأشخاص كما هي، ثم تطورت شيئا فشيئا إلى رموز تعبر عن أفكار ووقائع، وهذا ما يرجعنا دائما إلى دور الرسم الاتصالي وإلى كونه لغة اعتمد عليها الإنسان منذ البداية ليعبر عن ما يفكر به ويعتقده، وما الرسم المصري القديم إلا امتدادا وتضخيما للخط الهيروغليفي على حسب تعبير عفيف بهنسي .[1]

(1)عفيف بهنسي، **الفن عبر التاريخ**. المرجع السابق .ص 34.

المبحث الثاني: موقف الإسلام من الصورة الفنية.

في العهود التي سبقت الإسلام، كانت منطقة الجزيرة العربية تؤمها قبائل متناثرة لا تعرف الاستقرار أبدا، فهي بين الرحيل والحرب باستثناء مجتمع مكة ومجتمع اليمن اللذان كانا يمثلان شبه دولتين شمالية وجنوبية.

عدم الاستقرار هذا، كان من نتائجه عدم الاشتغال بالفن اليدوي والاقتصار على تعاطي الشعر كفن القول، ولم يظهر للعرب من تصاوير أو منحوتات إلا ما ازدحمت به الكعبة من أصنام وتصاوير، وحتى هذه الأخيرة جلبوا لصنعها صناعا من الخارج.

يحكي الأزرقي في كتابه "أخبار مكة" أن سادة قريش لما همّوا بإعادة بناء الكعبة استعانوا بنجار قبطي اسمه "باخرم" وأنهم زوقوا سقفها وجدرانها وجعلوا في دعائمها صور الأنبياء والملائكة، وكان من بين هذه الصور صورة إبراهيم عليه السلام وصورة عيسى وأمه مريم عليهما السلام(1).

ومن هنا يمكننا القول أن العرب لم يعرف عنهم ميلهم إلى فن التصوير كما هو شأن الأمم الأخرى، ولعل بعد العرب في الجاهلية عن هذا الفن كان له أثره فيما بعد حين ظلهم الإسلام بظله فكانوا أميل إلى حد الأخذ بالنهي عن التصوير والابتعاد عنه خاصة في البداية.

لقد جاء الإسلام، هذا الدين الجديد الذي يدعو إلى عبادة الله الأحد الذي لا شريك له، وقد بعث هذا الدين أول ما بعث في أهل مكة الذين نحتوا الأصنام وعبدوها كآلهة متعددة، وكان من الطبيعي والملزم أن الرسول(ص) بعد فتحه لمكة اتجه مباشرة لتحطيم هذه الأوثان الرامزة إلى الشرك بالله وحذر صحبه من الإتيان بمثله خوفا عليهم من أن يرتدوا عن دينهم الحق.

وقد يتساءل السائل عن موقف الإسلام من التصوير: أهو حلال أم حرام؟ والإجابة ليست

---

(1)ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الإسلامي**. ط1، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، 1999، ص4.

بالأمر الهين، إذ قام جدل كبير بين فقهاء الإسلام على مر العصور حول هذا الشأن ولا يزال قائما، فهناك من يؤول أحاديث الرسول الكريم(صلى الله عليه وسلم) على أساس أن التصوير حرام مطلق لا نقاش فيه، وهناك من يذهب في تأويله مذهب الميسر فيقول بأن ليس كل تصوير حرام، وإنما فقط ما كان فيه مخالفة للعقيدة الإسلامية.

هذه العقيدة المبنية على التوحيد، أي عبادة الله الواحد الذي لا شريك له في حكمه وملكه وقدرته أحد، فهو الخالق وهو المصور وحده.

قال تعالى:"**خلق السماوات والأرض بالحق وصوركم فأحسن صوركم وإليه المصير**"[1].

وقال أيضا:"**الذي خلقك فسواك فعدلك، في أي صورة ما شاء ركبك**" [2].

فهو سبحانه وتعالى المنفرد بقدرة الخلق والتصوير، يصور مخلوقاته كيف يشاء وقدّر، وعليه ذهب جمع من الفقهاء إلى القول بتحريم التصوير، لما فيه من مضاهاة لخلق الله تعالى، وقد استندوا في هذا الحكم على مجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة، منها تلك التي أوردها "ابن حجر العسقلاني" في كتابه "فتح الباري في شرح صحيح البخاري" :"كنا مع مسروق في دار يسار بن نمير، فرأى في صفته تماثيل فقال: سمعت عبد الله قال: سمعت النبي(ص) يقول: "**إن أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون**"[3].

وأن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما، أخبره أن الرسول(ص) قال : "**إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم**"[4].

---

(1)سورة التغابن، الآية 3.

(2)سورة الانفطار، الآيتين 7-8.

(3)ابن حجر العسقلاني، **فتح الباري في شرح صحيح البخاري**.ط1،ج10، الرياض: مكتبة دار السلام/دمشق: مكتبة دار الفيحاء، 1997، ص469.

(4)المرجع نفسه. ص469.

ولقد ذكر سعيد رمضان البوطي الحديث الذي رواه مسلم عن عائشة إذ قالت: "دخل علي رسول الله(ص) وأنا متسترة بقرام فيه صورة، فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال: "**إن أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله**"[(1)].

إذن، هذه الأحاديث كانت حجة لكثير من العلماء القدامى والمحدثين في قولهم بتحريم التصوير مطلقا، إلا أننا نستدرك لكي نقول أن هناك من الفقهاء من يخفف في حكم التحريم هذا ويحصرونه فيما له ظل أي التماثيل المنحوتة والمجسمة، أما الصور واللوحات التي ترسم على المسطحات كالورق الثياب والجدران والنقود ونحوها، فالحكم عليها يرتبط بالموضوعات التي تتناولها.

فإن كانت الصورة تجسد ما يعبد من غير الله كالمسيح عند النصارى مثلا، فهذا حرام مطلق وفيه جاء قول الرسول(ص): "**إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون**".(أخرجه مسلم).

يقول الإمام الطبري مفسرا هذا الحديث: "إن المراد هنا من يصور ما يعبد من دون الله وهو عارف بذلك قاصد له، فإنه يكفر بذلك، وأما من لا يقصد ذلك فإنه يكون عاصيا بتصويره فقط"[(2)]

ويقول يوسف القرضاوي في كتابه "الحلال والحرام في الإسلام" : "إن الصور واللوحات لغير ذي روح كصور النباتات والبحار والسفن والشمس ونحوها من مناظر الطبيعية لا جناح على مصورها أو من اقتناها، وهذا لا جدال فيه، أما إذا كانت الصورة لذي روح وليس فيها رغبة في التقديس أو تعظيم أو مضاهاة خلق الله، فهي لا تحرم أيضا"[(3)].

---

(1)سعيد رمضان البوطي، **فقه السيرة: دراسات منهجية علمية لسيرة المصطفى عليه السلام وما تنطوي عليه من عضات ومبادئ وأحكام.** الجزائر: دار الشهاب، 1987، ص378.

(2)يوسف القرضاوي، **الحلال والحرام في الإسلام.** ط20، الجزائر: مكتبة الرحاب، 1988، ص102.

(3)المرجع نفسه، ص104.

وهو يستدل على ذلك بعدة أحاديث نبوية ومنها: روى مسلم في صحيحه عن بسر بن سعيد عن زياد بن خالد، عن أبي طلحة صاحب رسول الله(ص) قال: "**إن الملائكة لا تدخل بيتا فيه صور**".

قال بسر: "ثم اشتكى زيد بعد فعدناه، فإذا على بابه ستر فيه صورة، فقلت لعبيد الله الخولاني ربيب ميمونة زوج النبي(ص) وكان معه: " ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول؟ فقال عبيد الله "ألم تسمعه حين قال: إلاّ رقما في ثوب؟"[1].

ومثل هذا ما رواه مسلم أيضا عن عائشة قالت: "كان لنا ستر فيه تمثال طائر، وكان الداخل إذا دخل استقبله فقال لي رسول الله(ص): "**حولي هذا، فاني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا**"[2].

وبهذا يتبين أن الرسول(ص) أقرّ في بيته وجود ستر فيه تمثال طائر.

يقول يوسف القرضاوي: "هناك بعض الأحاديث الصحيحة الواردة في شأن الصور شدد فيها الرسول(ص) في أول الأمر لقرب عهدهم بالشرك وعبادة الأوثان وتقديس الصور والتماثيل. فلمّا استقرت عقيدة التوحيد في النفوس ورسخت جذورها في العقول والقلوب، رخص في الصور التي لا جسم لها وإنما هي نقوش ورسوم... ولم يستثن التصاوير التي ترقم وتنقش في الثياب ومثل الورق والجدران وغيرها"[3].

هذا الرأي الذي يشاطره إياه الشيخ سيد سابق، إذ يقول في تفسيره للحديث الذي أوردناه في الأخير: "هذا الحديث، دليل على أنه ليس بحرام، لأنه لو كان حراما في آخر الأمر، لأمر بهتكه ولما اكتفى بمجرد تحويل وجهه، ثم ذكر أن علة تحويل الوجه هي تذكيره بالدنيا"[4].

---

(1)المرجع نفسه، ص104.

(2)المرجع نفسه، ص105

(3)المرجع نفسه، ص105.

(4)سيد سابق، **فقه السيرة : السلم والحرب والمعاملات.** ط1،ج3، الرياض: دار المؤيد، 2001، ص263.

وأيّد هذا الطحاوي وهو من أئمة الأحناف فقال: "إنما نهى الشارع أولا عن الصور كلها، وإن كانت رقما، لأنهم كانوا حديثي عهد بعبادة الصور، فنهى عن ذلك جملة، ثم لما تقرر نهيه عن ذلك أباح ما كان رقما في ثوب للضرورة إلى اتخاذ الثياب وأباح ما يمتهن، لأنه لا يأمن على الجاهل تعظيم ما يمتهن، وبقي النهي فيما لا يمتهن"[1].

إذن، نحن نستخلص أن الحكمة من التشديد على التصوير كان منطقه خوف رسول الله(ص) من انقلاب الناس ثانية إلى الشرك لقرب عهدهم به، خاصة وأنهم كانوا يعبدون تماثيل يصورونها بأيديهم، كما شاع عند النصارى تزيين جدران الكنائس والبيوت بصور المسيح وأمه العذراء، وكانوا يقدسونها ويتبركون بها، وهذا جانب من جوانب الشرك بالله، ولأن ديننا دين توحيد كان الرسول الكريم حاسما في الأمر.

وعلى أي حال، فلقد كان لهذه الوقفة الحذرة إزاء التصوير أثرها في أخذ المسلمين بالأحوط فلم يقبلوا على التصوير إقبالا صريحا، وأكثر ما تحاشوه أن يستخدم في أمور الدين –إلا ما تعلق بالرسوم الهندسية والزخرفة النباتية التي اصطلح على تسميتها في الغرب "بالأرابسك" أي العربي–، هذا المصطلح الفني الذي يعني الزخرفة الإسلامية الدينية، والتي عادة ما تتكون من وحدات نباتية محورة والأكثر شيوعا فيها ورقة العنب وعناقيدها، والاكناتوس والنخلة بشكلها المروحي الكامل أو نصف المروحي، إلى زهرة اللوتس وكيزان الصنوبر وحبات الرمان، ولقد ترتب على ذلك على حد تعبير "سعد زغلول عبد الحميد" أن أطلق بعض الباحثين العرب اسم التوريق على زخرف الأرابسك على أساس أن الأوراق النباتية المجردة هي السائدة[2].

ولكن الفنانين المسلمين أضافوا إلى الأوراق النباتية عناصر هندسية مصغرة كوحدات زخرفية من الخطوط المستقيمة والمتقاطعة والمحفوفة والدائرية والمتشابكة وغير ذلك، وليس هذا فحسب

(1)المرجع نفسه، ص264.

(2)سعد زغلول عبد الحميد وآخرون، **دراسات في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية**. ط2، الكويت: منشورات ذات السلاسل،1986، ص447.

بل استعانت بالخط العربي بأنواعه المختلفة، فكان أن ظهرت الكتابات فوق أرضية الزخرفة النباتية أو مع الوحدات الهندسية مما أضفى انسجاما لا يضاهى، وبالمقابل كان مصطلح التوريق أضيق من أن يعبر عن محتوى زخرف الأرابسك، فظهرت بالتالي تسميات أشمل كالرقش والتوشيح.[1]

ولعل أهم وأبرز سمة يتسم بها الزخرف الإسلامي هو ذلك الإهمال المتعمد لنقل صورة طبيعية واتجاهه الكلي نحو التجريد، تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية، فالفنان المسلم كان يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية ويعيد تركيبها من جديد في صياغة عذبة.[2]

وطبيعة التجريد بدورها تدفع الفنان المسلم نحو إهمال المظاهر الحسية وعدم استعمال الضلال التي تعطينا إحساسا بالعمق، وبدلا من ذلك لجأ إلى التكرار، والكثير من المهتمين بالفن الإسلامي يقولون أن الزخرفة العربية صممت أساسا بحيث تقبل التكرار والانتشار في كثير من الاتجاهات مما يحدث ذلك الإحساس بالانسجام والتواصل اللامتناهي* هذا بإيجاز شديد عن التصوير الديني في الإسلام وأهم مميزاته، أما إذا عدنا للحديث عن التصوير الإيقوني، أي تصوير الكائنات الحية والطبيعة، فنقول أنه خطى خطوات بطيئة وعلى استحياء بعيدا عن دائرة الدين والمساجد وتزيين المصاحف (كما أسلفنا الذكر)، وهذا عكس تماما ممّا شهدته الأمم والحضارات الأخرى التي أوجدت التصوير من أجل خدمة الدين بالدرجة الأولى.

---

(1)المرجع نفسه. ص 448.

(2)فوزي سالم عفيفي، **نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها**. ط1، مصر: دار الكتاب العربي، 1997، ج1، ص56-57.

*لتفاصيل أكثر أنظر: -سعد زغلول عبد الحميد وآخرون، المرجع السابق. ص443-448.

-فوزي سالم عفيفي، المرجع المذكور أعلاه. ص56-72.

-Titus Burckhardt, **L'Art de L'Islam, Langage et Signification**. Paris : Sindbad, 1985, P 114-128.

فالتصوير في الحضارة الإسلامية اتجه وجهة دنيوية –إن صحّ التعبير– فجل ما عثر عليه من رسوم جدارية أو منمنمات كان في القصور والحمامات الملكية، وكذا في المخطوطات الأدبية والملحمية والكتب العلمية.

يقول ثروت عكاشة: "إن الكثير من الأثريين الأوروبيين يبدون دهشة كبيرة كلما عثروا على تصاوير في البلاد الإسلامية، وفسروا هذه الظاهرة على أنها أمر شاذ، حيث توقعوا أن تحكم نظريات أئمة الدين حياة الناس حكما لا فكاك لهم منه، بينما كانوا يشهدون حياة الأوروبيين المسيحيين من حولهم وهي تموج بالاختلاف الكبير بين العقيدة وبين تصرفات الناس خلال حياتهم اليومية... أنه يمكن القول وبلا تخوف أن نهج الناس في الحياة لا يخضع دائما إلى ما يتلقونه من مواعظ دينية، وما أكثر ما رفض السلاطين والملوك في العالم الإسلامي اعتراضات الفقهاء وأهملوها حين تعارضت مع رغباتهم رغم تمسكهم العام بالعقيدة الإسلامية وإخلاصهم لدينهم".(1)

ومن هذه الفكرة ننطلق لكي نقول، أنه وعلى الرغم من الجدل الفقهي الكبير الذي ساد حول تحريم التصوير أو عدمه، نجد أن عددا لا بأس به من قصور الأمويين كانت تزخر بالرسوم الجدارية والتصاوير، ولعل ما وجد بقصر (عمرة)* نموذج صريح على ما قلناه من قبل، كما وجد في قصر والي الكوفة (عبد الله بن زيادة) –الذي كان تحت إمرة الخليفة الأموي "يزيد بن معاوية" (680–683م)– أشكال أسود شرسة وكلاب وخرفان وما إلى ذلك مما كان يحرمه أغلب الفقهاء.

ومن الثابت أيضا في عصر العباسيين أن خلفاءهم قد تهاونوا في حظر رسم الشخوص ومن بينهم أول خلفائهم المنصور (754–775م)، مؤسس مدينة بغداد الذي أقام فوق قصره تمثالا

---

(1)ثروت عكاشة، المرجع السابق. ص13.

*قصر(عمرة) يقع في بادية الأردن وقد بني في عهد الوليد(712–715م) أنظر: قاموس المنجد في اللغة والإعلام، بيروت: دار المشرق، 1986، ص 478).

لفارس ممتطيا جواده وأشيع بين الناس –لتبرير الأمر– أنها مجرد رياحة لمعرفة اتجاه الريح ولكن العامة استاءوا منه إلى أن حطمته ريح عاصفة سنة 941م.

ومما روي أيضا، أنه في عهد الفاطميين كان وزير محب للفنون ويدعى اليازوري (1050-1058) ضمّ إلى مجلسه فنانين جرت بينهما منافسة حادة، أحدهما يدعى "القصير" والآخر "ابن عزيز".

قال الأخير: سأرسم تصويرا إذا شاهده الرائي أحس وكأنه يشرع في النفاذ خارجا عن الحائط فقال "القصير": أما أنا فسأرسمه بحيث يراه الرائي فيظن وكأنه يشرع في النفاذ إلى داخل الحائط.

وكان كل منهما عند وعده، فأبدى (اليازوري) إعجابه بما رسماه ومنح كلا منهما شرف الصنعة وأجزل لهما من الذهب والفضة.

ولقد نجحت الدولة السامانية(874-999م) في تأسيس ملكها بإيران وضمت إلى مملكتها بخارى وسمرقند اللتين كانتا من أهم المراكز الحضارية، وقيل أن أميرها (المستنير نصر بن أحمد) (913-942م) قد أمر أحد الشعراء بصياغة أساطير كليلة ودمنة شعرا موزونا، وقد طرب الأمير بالاستماع إلى هذا الشعر وود لو رآه مرقنا برسوم وصور، كما يذكر أن مؤسس التيمورية "تيمولنك" (1336-1405م) كان له قصر في حديقة بشمال سمرقند بني حوالي سنة 1337م مزينا برسوم جدارية بديعة، إلا أن هذه الرسوم للأسف لم تتمكن من الوصول إلى زمننا الحالي.[1]

ونستطيع القول أنه في بداية عصر الحضارة الإسلامية، أي انطلاقا من العهد الأموي انحصر فن التصوير في القصور، ويعني ذلك أنه كان فن البلاط، ولم يتعد هذه الحدود، نظرا

(1)ثروت عكاشة، المرجع السابق. ص21.

لتجنب الملوك والأمراء جدلا قد يقع بينهم وبين الأئمة والفقهاء.

ولكن مع وصول المغول إلى سدة الحكم، عرف فن التصوير حياة جديدة، إذ أولى له الحكام أهمية ودعما كبيرين دون مبالاة عظيمة بما قد يكون في هذا رأي رجال الدين.

وكان أول المهتمين "بابر" أحد أحفاد "جنكيز خان" وكان السلطان "أحمد" من الأسرة "الجلائية"، وهو أمير مغولي حكم العراق (1382–1410م) والذي مارس بنفسه فن الرسم إضافة إلى الإمبراطور "أكبر" الذي قيل أنه تلقى في شبابه دروسا في الرسم وعمل جاهدا من أجل الدفاع عن المصورين، كل هؤلاء شجعوا فن التصوير والمصورين، ولكن على الرغم من هذا التشجيع فإن تحريم التصوير استقر في الأذهان ومشاعر العامة، ولم تستطع محاولات بعض الأمراء الذين تعاقبوا على الحكم الإسلامي في العهد المغولي والفارسي، وبعده، أن تغير في الأمر، فمثلا عندما أراد السلطان "محمود الثاني" (1808–1883م) أن يفرض الآداب والعادات الغربية على الأتراك وعلق صوره في جميع المعسكرات ثار سكان اسطنبول متمردين.

وهناك لوحة موقعة رد خلالها هجوم الأسبان على الجزائر رسمها (الغازي حسن باشا) الذي كان رئيس الوزراء أثناء حكم السلطان "عبد الحميد الأول" (1773–1789م) واحتفظ بها لنفسه ولم يجرؤ على عرضها في قصره بل نقلها إلى قصر ريفي كان يقابل فيه أصدقاءه من الأوروبيين.[1]

يقول ثروت عكاشة:"إن الكثير من سلاطين تركيا العثمانية، ابتداء من السلطان محمد الثاني، كانوا يستخدمون المصورين دون أن يثيروا حفيظة الشعب، كما قيل، أن المجموعة المشهورة الخاصة بصور السلاطين العثمانيين ظلت محفوظة خلال تقريبا قرن من الزمان في مكان خفي على الجمهور وضباط البلاط الذين لم يحظوا بالصداقة الشخصية للسلطان

(1)ثروت عكاشة، المرجع السابق. ص23.

وللإشارة فإن صاحب فكرة هذه البورتريهات هو السلطان سليم الثالث (1789-1808م)".[1]

وحتى نختم هذا المبحث، نقول أن فن التصوير لم يكن مرحبا به كثيرا ضمن الفنون الإسلامية، الأمر الذي عرقل تقدمه وانتشاره، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى كون الدولة الإسلامية -خاصة في عصورها الأولى المزدهرة- كانت قائمة على شريعة الدين، تحكم بقوانينه: مباحاته ونواهيه ولا تخرج عن ذلك إلا فيما نذر، وحتى إن كان قد عرف عن بعض الحكام في العصور المتأخرة نوعا ما ميلهم إلى الترف والإسراف في الجري وراء مباهج الحياة إلا أنهم كانوا يحتفظون بذلك لأنفسهم ويتمتعون بما يريدونه خلسة حتى لا يثيروا حفيظة العامة والأئمة.

وطبعا فن التصوير كان في قائمة الأمور الترفيهية، بل الأدهى أنه كان في قائمة الشبهات الدينية، كونه قد يؤدي على رأي جمهرة من الفقهاء إلى إمكانية الشرك بالله.

ولكن الأمر لم يبق على تلك الدرجة من الحسم القاطع في حق التصوير خاصة مع دخول شعوب لها تقاليدها العريقة في الفن تحت لواء الإسلام، فكان أن عرفت االصورة الفنية التشبيهية دفعة كبيرة إلى الأمام، وكان أن أنشئت مدارس واشتهرت أسماء في عالم الصورة الإسلامية.

(1)المرجع نفسه، ص23.

المبحث الثالث: نشأة الفن التشكيلي الإسلامي.

كيف خطى الفن الإسلامي عموما خطواته الأولى؟ هل هو وليد رمال صحراء الجزيرة العربية ؟ أم أن لا فضل للعرب فيه ؟ هل هو صنيع الشعوب المتمدنة من غير العرب التي انضوت تحت لواء الإمبراطورية الإسلامية كما يذهب إلى ذلك الكثير من المستشرقين ؟ أم أنه باختصار وليد حضارة جديدة تسمى الحضارة الإسلامية بمن فيها من عرب وعجم ؟

يقول أحد المستشرقين الألمان ويدعى "تيتوس بركهاردت " (Titus Burckhardt)إجابة على مجمل هذه التساؤلات "إنه على الرغم من أن التجار العرب وقوافلهم كانوا على احتكاك بالحضارات المجاورة كالحضارة البيزنطية والفارسية وحتى الهندية، إلا أنهم لم يهتموا كثيرا بمظاهر الفنون التي كانوا يصادفونها في تلك الأراضي –على إعجابهم بها – وهذا راجع لكونها لا تتوافق مع احتياجاتهم الحياتية بالمقابل كان إقبالهم على الأسلحة والحلي والأقمشة ... وعندما جاء الإسلام كان المثل النبوي هو السيد، إذ تجسد فيه معنى الفقر إلى الله، وكانت الأرض العربية بذلك أرضا خصبة لحياة مركزها التوحيد... مع تخلي العرب عن محيطهم البدائي، واحتكاكهم بالإرث الفني للشعوب المجاورة المنضوية حديثا تحت عباءة الإسلام هو ما جعل بالإمكان خلق فن لائق بالإسلام "[1]

وهو رأي يوافقه فيه الكثير من المستشرقين والكتاب وهم يذهبون إلى أن الفن الإسلامي قد استمدّ معظم مبادئه وصوره من الحضارات المجاورة السابقة وأنه لا يعدو أن يكون في بداياته مجرد اقتباس لفنون هذه الحضارات، حتى أنه لم ينشأ إلا على أيدي الفنانين الأجانب من أقباط وفرس و بيزنطيين وغيرهم، وفي عرض الموضوع على هذا الوجه فيما يرى فوزي سالم عفيفي:"غلو من جهة وتقصير من جهة أخرى، أما الغلو فلأنه من المحقق أن الدول التي فتحها العرب كانت تعاني وقت فتحها من أزمات اجتماعية و سياسية شديدة ، وأن الفنون هي

---

(1) Titus Burckhardt, Op.cit, P2.

الأخرى كانت تنوء منذ فترة طويلة تحت عبئ الاضمحلال والركود ... فالذي لقيه المسلمون فيها من مظاهر الفنون كان غالبا ما يقتصر على آثار مختلفة عن عصور سابقة ، أكثر منه استمرار للنشاط الفني، أما التقصير، فلأن ظاهرة الاقتباس من الفنون السابقة لا ينفرد بها الفن الإسلامي، بل هي ظاهرة عالمية أو هي سنة الطبيعة البشرية ... و ما من فن إلا اقتبس من آثار الفنون السابقة "[1]

إذن، ما الذي جعل المستشرقين وأتباعهم من مؤرخين عرب يحكمون بمثل هذا الحكم على الفن الإسلامي ؟ إذا كانت الحضارات في الأصل تقوم على أكتاف بعضها البعض، والفن ما هو إلا وجه من أوجه الحضارة ليس إلا، وقد كانت سنة تداول الأمم على ذروة سلم التاريخ سنة أزلية ثابتة لم يستثنى منها أحد؟.

أيمكننا القول أن الأمر ما هو إلا استنكار على بدو الصحراء أن يحملوا رسالة منيرة تنضوي تحت لوائها باقي الأمم على اختلاف مشاربها فتشع حضارة وفنا راقيا ؟ !

إن أغلب الظن كذلك، فها هو أحد المستشرقين ويدعى "كريزول" في كتابه "العمارة الإسلامية" يقول :" إن الفن الإسلامي الجديد منذ ماضيه العربي القديم لم يحرز من التقدم شيء"، ولكن كم تتناقص الحقيقة مع زعمهم، إذ أن سائر الفنون الإسلامية الجديدة قد أخذت عن الماضي العربي كل ما هو أساسي وهام ، وأعني بذلك روحها العامة ومبادئها ونضجها ومقصدها. [2]

فمما لا ريب أن الفن الإسلامي قد تطلّب موادا وموضوعات من أجل ما أتى به من محاولات في ميدان الفنون البصرية، وأنه يقبل هذه المواد وتلك الموضوعات أنّى وجدها... فالفن إنما يكون فنا بما له من أسلوب ومضمون وطريقة في تعبير عن موضوعات، لأن المواد التي

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، ص 57.

(2)إسماعيل الفاروقي، **الإسلام والفن**. تر: وفاء إبراهيم، القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1999، ص82.

يوظفها والتي تستمد في معظمها من وقائع جغرافية واجتماعية.

ثم أن الفن الإسلامي استطاع في وقت قياسي، بل ومنذ الوهلة الأولى أن يصنع لنفسه شخصية قائمة بذاتها ذات تاريخ خاص وميزات معينة واضحة، وقد أعطاه الإسلام طابعه الخاص ... مع العلم أنه تأثر بفنون البلدان المتاخمة ، بلاد مابين النهرين، وفارس أو متصلة بهما كالفنون الصينية والهندية، إلا أن جميع هذه الفنون لم تسلم من تحريف الفنان المسلم الذي استوعب وهضم، ومن ثم عمل على خلق فن متميز يصفه "جورج مارسيه" قائلا :" فقد جنى من تراثها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر، ثم أعطى هذه العناصر طابعه الخاص، أعطاها وجها جديدا لا يمكن به التعرف على أصولها، وقد كفى هذا الفن أن يمر مائة عام من الزمن لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون القديمة التي أغنته .[1]

فهو قد مر كأي فن آخر في العالم بأطوار ومراحل مكنته من استبدال رداء الناشئ المقتبس الناقل برداء الناضج المتمكن المتفرد، والحقيقية أن الفن الإسلامي بدأ مع بدء الدعوة، فلقد لفت القرآن الكريم الأنظار إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات... فأقسم ببعض المظاهر الطبيعية لندرك ما فيها من أسرار الجمال الفني من تكوين محكم وتنسيق بديع و ألوان رائعة وتناسب وتقابل وتكرار وظلال و أضواء فالله جميل يحب الجمال.[2]

ولقد وجه القرآن الكريم القلب البشري إلى قدرة الله المبدعة في صفحة الكون يقول تعالى : "**بديع السموات والأرض، وإذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون**"[3]

ويقول أيضا في موضوع آخر : "**فلينظر الإنسان إلى طعامه، أنا صببنا الماء صبا ثم شققنا الأرض**

---

(1)كلود عبيد، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي (دراسة حضارية ـ جمالية مقارنة)** . لبنان ، مصر : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، 2008، ص 171.

(2)إسماعيل الفاروقي، المرجع السابق . ص12.

(3)سورة البقرة ، الآية 117.

شقا، فأنبتنا فيها حبا وعنبا و قضبا وزيتونا ونخلا وحدائق غلبا وفاكهة وأبا متاعا لكم و لأنعامكم"[1]

ويقول في موضع ثالث: "**قل من حرم زينة الله الذي أخرج لعباده والطيبات من الرزق**"[2]

إذن الفن لم يكن يوما كائنا غريبا هجينا في الحضارة الإسلامية ، بل هو روح الإسلام ووجهه المضيء ، وعلى حد تعبير سيد قطب : "إن الإنسان إذن ليس واهما ولا متخيلا خيالا شعريا حين يحس بالرابطة الوثيقة، ولكنها حقيقة هائلة تفتح للقلب منافذ شتى يطل منها على الحياة، فتتسع مساحتها في نفسه وتعمق أصولها في حسه ويجد فيها الشعر والفن منفذا يصل بين النفس والكون في أوسع مداه "[3].

إن الله سبحانه وتعالى خلق الإنسان و أبدع صورته وخلق الموجودات من حوله و سخرها له حتى ينتفع بها ولكنه سبحانه لم يتوقف عند هذا الحد، حدّ الانتفاع وحسب بل جعل هذا الانتفاع جميلا حتى تسعد به النفس البشرية، "الكون منبثق من إرادة الله هو في التصور الإسلامي شيء جميل ، حي متحرك محس، متعاطف مع الإنسان متجاوب الصداقة والزمالة والمودة ، فالسماء مزينة بالمصابيح "**ولقد زينا سماء الدنيا بمصابيح**"[4] والتعبير بالزينة هنا تعبيرا موح بأن خالق الكون قد قصد في خلقه أن يجعله جميلا، وأن الجمال جزء من بنية الكون الأصيل" [5].

هذا الرأي يتوافق مع ما قاله محمد عمارة :" إن الجمال الذي يظن بعض من الناس مخاصمة الإسلام إياه، هو –إذا نحن تأملناه– بعض من آيات الله تعالى التي أبدعها في هذا الكون وأودعها فيه، إنه بعض من صنع الله و إيداعه سبحانه، سواه وسخره للإنسان طالبا من

---

(1)سورة عبس، الآية 2.

(2)سورة الأعراف، الآية 36.

(3)سيد قطب ، **منهج الفن الإسلامي**، المرجع السابق، ص 31.

(4)سورة الملك، الآية 5

(5)سيد قطب، المرجع السابق ، ص 23.

الإنسان أن ينظر فيه و يستجلي أسراره...إنها آيات خلق الله، يأمر الإنسان أن ينظر فيها"(1).

وعليه فلرؤية الإسلامية شغف بالتفكر في مخلوقات الله عز وجل وتدبر القرآن الذي يضرب المثل تلوى المثل في التأمل في الحياة، لهذا كان أثر هذا الولع بتأمل –لا نقول المرئيات بل كنه المرئيات– ، هو إحدى السمات التي يتميز بها الفن الإسلامي العربي وغير العربي عن غيره من فنون الأرض قاطبة ... إن منجزات الفن الإسلامي هي ثمرات هذه التأملات في الكون وليس ثمرة العزوف عن مرئيات كما يقال (2) .

على أننا لا ندّعي على حدّ تعبير سعاد ماهر:" أنه كان للعرب قبل الإسلام حظ وافر في مزاولة الفنون التطبيقية، اللهم إلا في أطراف شبه الجزيرة، في بلاد اليمن والأجزاء المتاخمة للدولة الساسانية والبيزنطية .

وعلى ذلك، فإننا نستطيع القول بأن الفن الإسلامي أخذ قوامه الروحي من شبه الجزيرة العربية أما قوامه المادي فقد تم صوغه في أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة... و لما سطع نور الإسلام أقام للعلم دولة، وللفنون طلاوة وللصناعات نهضة ولأسباب الحياة أمنا وتقدما وسعادة.(3)

لقد كان الدين في التجربة الحضارية الإسلامية هو الطاقة التي أثمرت ضمن ثمراتها توحيد الأمة، وقيام الدولة والإبداع في كل الميادين العلوم والفنون والآداب، شرعية وعقلية وتجريبية كما كان الدافع للتفتح على المواريث القديمة والحديثة للحضارات الأخرى وإحيائها وغربلتها وعرضها على معايير الإسلام، واستلهام المتسق منها مع هذه المعايير لتصبح جزء من نسيج هذه الحضارة الإسلامية التي وإذ كانت إبداعا بشريا، إلاّ أنها اصطبغت بصبغة الإسلام الدين

---

(1)محمد عمارة، **الإسلام والفنون الجميلة**. ط1، القاهرة / بيروت : دار الشروق ، 1991، ص 17.

(2)حامد سعيد، **المدرسة المصرية في الفن والحياة، الفنون الإسلامية أصلها وأهميتها**. ط1، القاهرة / بيروت : دار الشروق 2001 ، ص 11.

(3)سعاد ماهر، **الفنون الإسلامية**. القاهرة: مكتبة الأسرة 2005، ص 8.

كما كانت ثمرة الطاقة التي مثلها وأحدثها عند تجسد في واقع المسلمين ... تلك هي العروة الوثقى بين دين الإسلام وبين حضارته، بما فيها من إبداع شمل مختلف الميادين الشرعية والعقلية والتجريبية والجمالية [1].

والفن الإسلامي تجربة في الحياة أخذت للآن أكثر من ألف عام وشغلت حيزا كبيرا من الأرض.

والمتتبع لمسار الفن الإسلامي يجد أنه مر بسلّم تطوري، فأولا كان طور الاقتباس والتقليد فقد بدأ العرب باقتباس الفنون التي سبقتهم، كما هو الحال مع جميع الأمم وقد اشتمل طور الاقتباس على عصر الخلفاء الراشدين ودولة بني أمية وأوائل دولة بني العباس حيث كانوا يقتبسون من الحضارات المجاورة (الهيلينية و الفارسية والبيزنطية) فاقتبس الأمويون الفنون البيزنطية التي وجدها في سوريا والشرق الأدنى وأوجدوا منها طرازا فنيا خاصا، هو مرحلة انتقال بين الفنون البيزنطية والطراز العباسي، وقد نقل ولاتهم وقوادهم أساليب ذلك الطراز إلى سائر الأقاليم الإسلامية على يد الصناع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر وثانيا كان طور الممارسة والابتكار، ويشمل على عصر العباسيين بالعراق وعصر الطولونيين في مصر فعندما انتقل مركز الخلافة إلى العراق وتأثرت جميع نواحي الحياة والدول بالتقاليد الساسانية اتخذ الفن اتجاها جديدا واضح التأثير بالأساليب الفنية الفارسية، فلم يعد فنا عربيا إسلاميا بل غلبت عليه صفة الفن الإسلامي وبلغ أوجه في سمراء، كما حاول الطولونيون في مصر بعث طراز إسلامي خاص بهم هناك ، فنقلوا واقتبسوا وحوروا عن تراث بغداد .

وكان طور الإبداع ويشتمل على عصر الدولة الفاطمية بمصر حيث ازدهر فن التصوير وبرعوا في الأشغال الدقيقة التي تحولت إلى تحف فنية لدقة صنعها، فالفاطميون بعثوا الفن المترف الفني والجمال والأبهة تمثل انجازهم بالتحف الرائعة والنادرة في الفنون التطبيقية

---

(1)محمد عمارة، المرجع السابق، ص 15.

بأنواعها، وقد وصل فن العمران قمته في الأندلس، حتى بعد زوال الحكم العربي بقي الفن الإسلامي شاهدا على تلك الأمجاد، كما اعتنى الأيوبيون والمماليك بالفنون والترف والبذخ .

وأخيرا كان طور التدهور في القرن العاشر الهجري ثم سنوات كانت فيها الساحة خاوية بعد فقدان تألق الطراز الصفوي بداية القرن الثاني عشر الهجري[1] ، وهذا راجع إلى ظروف سياسية صعبة كان يمر بها العالم الإسلامي، ففي الشرق غزوات المغول و التتار،عدا الخطر الصليبي الإفرنجي، وفي الغرب كان الحكم العربي ينحسر عن الأندلس قطعة قطعة، ومع هذا فإن تقسيم العالم الإسلامي إلى دول صغرى وتعدد مراكز الحكم فيه شجع الفنون على نطاق ضيق والأخطار الخارجية زادت من الحماس الديني وخلقت فيه التصوف، وانعكس ذلك بشكل مساجد ومدارس وأربطة و أوقاف كثيرة ملأت البلاد الإسلامية ولكن مجال الإبداع في ذلك كله كان محدودا بمعنى أن العصر الذهبي قد انتهى وانطوى العالم الإسلامي على نفسه يتغذى من ذاته فلم يتصل بفنون الغرب التي كانت بدأت عصر النهضة إذ ذاك، ودفع ذلك إلى انحطاط وجمود متصل في كل تقاليده الفنية [2].

غير أنه مع بداية القرن السادس عشر، إلى غاية نهاية القرن الثامن عشر، شهد العالم الإسلامي نوعا من الوحدة بظهور الإمبراطورية العثمانية على البحر الأبيض المتوسط وشاهات الصفويين في إيران ، وقد نشر العثمانيون في البلاد التي حكموها نوعا خاصا من الأبنية الدينية ذات القباب الكبيرة والمآذن الرشيقة (والزخارف المميزة) نرى أجمل آثارها في العاصمة "إسلام بول" ، أما إيران فقد حافظت على كثير من تقاليدها الفنية ... ويضاف إلى هذا أن إيران عرفت رسم الكائنات الحية وسجلت فيها وفي الزخرفة تقدما هو الوحيد من نوعه[3].

---

(1)كلود عبيد ، المرجع السابق ، ص 171-172.

(2)إسماعيل الفاروقي ، مرجع السابق ، ص18

(3)المرجع نفسه . ص 20-21.

وبصرف النظر عن الأطوار أكانت زاهرة أم راكدة فالفن الإسلامي يعتبر تجربة في الحياة أخذت للآن أكثر من ألف عام وشغلت حيزا كبيرا من الأرض.

أن نقسم الفن إلى فن جميل، وفن تطبيقي، ومجرد وغير مجرد إلى تصوير ونحت و زخرفة جائز طالما هو مفيد ولكنه ليس ضروريا أو مطلقا، فالفن الإسلامي يجمع بين هذه الأقسام عادة في عمل واحد وهذه إحدى نواحي شخصيته ومعناه، هو فن تمازجت فيه مقومات هذه الأقسام فلا انفصام بينها[1]. وهذا بالتحديد ما يمكّن الدارس للفن الإسلامي ، ودونما عناء أن يصنع يده على ملامح الشخصية هذا الفن بعض عن أي وجه من وجوهه نتحدّث، وأهم هذه الملامح أو الصفات:

1) أنه ذو شخصية واحدة رغم تعدد مراكزه وتباعد أقطاره وظهور التأثيرات المحلية فيه وقد حاول الباحثون تعليل هذه الوحدة في الفن العربي الإسلامي بأنها ترجع أولا لتأثير العامل الجغرافي المتشابه في مختلف الأقطار الإسلامية منذ إيران إلى مراكش، وترجع الوحدة ثانيا لتأثير العامل التاريخي، فمجموع العناصر التي كانت تشكل القاعدة البشرية في الشام ومصر والعراق هي من بقايا العرب القدماء وكانت على صلة بشعوب آسيا وإفريقيا التي انضوت تحت لواء الدولة الجديدة التي جاءها الإسلام فوحد الناس فيها في لغة واحدة ودين واحد وحكم متشابه الأسس، ومن هذا مشت الأساليب الفنية متشابهة في كل مكان .
2) إنه فن ديني بمعنى أنه تأثر بروح الإسلام وانصبت أنواعه المختلفة على المواضيع الدينية في الدرجة الأولى : من بناء المساجد والمدارس والتكايا ومن زخرفة الآيات القرآنية ... ويكفي أن نستعرض الآثار من الكؤوس والأباريق والمصابيح في المتحف، إلى الأبنية الضخمة لنرى الدور الكبير الذي قام به الدين في الإنتاج الفني.

(1)حامد سعيد، المرجع السابق، ص 14-15.

3) إنه فن كثير الزخرفة، وحشو القطعة الفنية بالزخارف عنصر رئيس في الفن الإسلامي ... وقد اعتمد المسلمون على عنصرين اثنين في الزخرفة الأشكال الهندسية التي يراعوا فيها براعة مدهشة... والأشكال النباتية التي تفننوا في تصويرها، ولكن على طريقة التكرار ...واستخدام العرب الخط العربي بأنواعه المختلفة في التزيين وتفننوا في اختيار الآيات و الحكم والأشعار للزخرفة بها.

4) إن الفن الإسلامي أهمل رسم الأشكال الإنسانية والحيوانية وخاصة في أماكن العبادة وليس معنى ذلك أن المسلمين لم يعرفوها إطلاقا، فقد أثبتت رسوم "قصر الحير" وتماثيله وأشعار بعض الشعراء أن رسم الإنسان والحيوان كان معروفا، ولكن أتقياء المسلمين كرهوا ما حرّمه الرسول وكرهه أيام حارب الأصنام والشرك ، فبقى هذا العنصر الفني ضعيفا مهملا. [1]

وأهم مظاهر الفن الإسلامي يتمثل في العمران وكذا الفنون الزخرفية و الفنون التشكيلية كما يسميها البعض ، هذه الأخيرة التي سنركز عليها فيما سيأتي من مباحث كونها موضوع دراستنا.

وممّا يجدر ذكره هو أنه من الصعب تحديد وقت معين لنشأة الفنون التشكيلية الإسلامية وقد اكتشف علماء الآثار أعمالا تشكيلية غاية في القدم، ولا تزال الحفريات جارية للتنقيب عن مزيد منها، ففن النحت مثلا، والذي يعتبر من أقدم الفنون التي عرفتها الجزيرة العربية والشرق القديم بل والعالم أجمع كونه فنا ارتبط بعبادة الأوثان، استطاع الإسلام أن يغير من وجهته مئة وثمانون درجة، فبعد أن كان يكرس لفلسفة الشرك بالله أصبح خادما مطيعا لفلسفة الوحدانية والفقر إلى الله والامتثال لأوامره واجتناب نواهيه، فابتعد الفنان المسلم عن صناعة التماثيل التي لا تجرّ إلا إلى فساد العقيدة، مستغلا مواهبه ومهارته في نحت الزخارف المستوحاة من الطبيعة كالأشجار والأزهار والأشكال الهندسية، فزين بها المساجد والمباني المختلفة، كما قام بنحت

(1)إسماعيل الفاروقي ، المرجع السابق . ص 24– 25.

الآيات والأحاديث والمأثور من القول والحكمة على الحجر والرخام والمرمر، ونحت الخشب وكون منه محاريب المساجد وأبوابها الفاخرة والذي حدث في مجال فن النحت، حدث في مجال فن التصوير فقبل ظهور الإسلام كان الفنانون يرسمون الناس والحيوانات خدمة لمعتقدهم الوثني، ومع نهي الإسلام لتصوير ذوات الأرواح اتجه الفنان المسلم إلى الكتب المختلفة ليوضحها بالصور الملونة ، وقد ترك المسلمون الأوائل الذين عاشوا في كل العالم الإسلامي عددا كبيرا من المخطوطات التي تحتوي على مجموعات كبيرة من الرسوم الملونة التي كان الهدف منها توضيح هذه الكتب العلمية والأدبية والطبيعية وغيرها فيما عرف بالمنمنمات.

وأبدع العرب المسلمون فنا جديدا أضافوه إلى الفنون التشكيلية عامة، هذا الفن الجديد هو فن الخط العربي، الذي يعدّ من أهم الفنون الإسلامية وقد حظي باحترام الناس وتوقيرهم في سائر العصور، فالخطاط هو الذي يكتب المصحف الشريف ويسطّر الأحاديث النبوية والكتب المفيدة، ويزين بآيات الله المساجد والقصور وغيرها... فكان الفن التشكيلي الإسلامي الأول بامتياز وهذا ما سيتضح لنا أكثر فيما سيلحق.

المبحث الرابع: فن الخط العربي.

إن الخط العربي يعتبر عماد الثقافة والفن الإسلاميين دون منازع، فبتبلور شخصية الفن الإسلامي استطاع الخط العربي أن يتطور و يتنمّق حتى تربّع على عرش الفنون الإبداعية عند المسلمين .

ولقد اتفق أكثر العلماء على أن هذا الخط استمدّ أصوله من الكتابة الآرامية التي أثرت بصورة واضحة في الكتابة النبطية أولا، ولقد استعمل الأنباط في البتراء وفي البصرة وتدمر الكتابة الآرامية وطوروها قليلا، بل لغة الأنباط كانت خليطا بين العربية والآرامية، ومن أقدم النقوش النبطية نقش "مرانا" ملك الأنباط، ولكن نقش "أم الجمال" –في سوريا– الذي عثر عليه جنوبي حوران هو أقدم نقش يحمل كتابة من الخط المسمى "الكوفي " ويرجع إلى عام 571 م ... والملاحظ في هذا الخط أن حرفي الجيم والخاء يشبهان صيغتهما في الخط الكوفي ، أما نقش "النمّارة" الذي عثر عليه في "قصر النمّارة " في حوران (الجهة الشرقية في جبل الدروز بلبنان) في مدفن " امرئ القيس بن عمرو" ملك العرب في سنة 328م، فقد دوّن بالخط النبطي المتأخر الذي يشبه الخط الكوفي، كذلك عثر في "حران اللجا" (شمال جبل الدروز) على أول نص عربي جاهلي يرجع إلى عام 568م، يحدد ملامح الكتابة العربية التي استقرت بعد الإسلام تطورت في طريق واضح لا تغيير فيه(1) .

هذا وتذهب كلود عبيد إلى القول: " يعتبر الخط الآرامي أصل الخطوط العربية التي أتت إلى الحجاز مع التبشير بالديانة المسيحية والتجارة العربية التي كان القرشيون يمارسونها في رحلتي الشتاء والصيف بين شمالي الجزيرة العربية وجنوبها الشرقي والغربي، وقد تفرّع عن الخط الآرامي النبطي، وتفرّع من النبطي الحجازي والكوفي... و لقد كانت الحروف الأبجدية العربية الأولى تتألف من اثنين وعشرين حرفا كالحروف الأبجدية الفينيقية، وليس في مقدور أي أحد

---

(1)عفيف بهنسي، **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه.** ط1، سوريا: دار الفكر، 1983، ص10-11.

حتى الآن أن يذكر بإثبات حقيقي أول شعب أطلق على الحروف تسمية (الأبجدية) ولكن جاءت التسمية من أسماء الحروف الأربعة الأولى (أ،ب،ج،د) كما سميت "بالألفباء" من اسم الحرفين الأولين(أ،ب).

والحروف الأبجدية ترتب كالآتي (أبجد ،هوز ،حطي،كلمن،سعفص،قرشت) ثم التحقت بها الروافد وهي (ثخذ،ضظغ) والتي تفرّدت بها العربية على أخواتها الساميات، وهي نادرة الاستعمال في أبجدية اللغات السامية، ولذا سميت العربية بلغة (الضاد)، وقد رتب "نصر بن عاصم الليثي" و"يحي بن يعمر العدواني" أيام " الحجاج" الحروف الهجائية بشكلها الحالي كما تدرّس اليوم، وذلك بتجميع الأحرف المتشابهة على الشكل التالي: "أ،ب،ت،ث، ج، ح، خ،د،ذ،ر،ز،س،ش،ص،ض،ط،ظ، ع، غ،ف،ق،ك،ل،م،ن،هـ،و،ي"[1].

وهكذا نلاحظ أن الشواهد التي تدلنا على نشأة الكتابة العربية عثر عليها كلها في ديار الشام وأن هذه الشواهد كافية في الواقع لتحديد مبدأ تطور الخط العربي عن النبطي المتأخر، وهو الجسر الذي نقل الكتابة من الآرامية إلى العربية، ويؤكد اعتقاد المستشرق "هومل" أن الخط العربي الذي كتب القرآن به مأخوذ عن الخط النبطي المتأخر، المأخوذ بدوره عن القلم الآرامي المتفرع عن الفينيقية[2].

وتذكر مراجع أخرى أن الخط "الحيري الأنباري" انقسم إلى قسمين : الخط المقور، ويسمى "النسخي" والخط المبسوط ويسمى "اليابس " وقد كتب كّتاب الوحي للنبي عليه السلام بالخط المقور النسخي وبه كتب "زيد بن ثابت" صحف القرآن الكريم وكان تجويد هذا الخط يقسّم إلى مكي ومدني، ثم بدأ الخط في الكوفة، فظهر الخط الكوفي، ومازال المسلمون يجوّدون الخط ويعنون به، ويرقون به حتى أصبح له سبعة أنواع رئيسية هي: الثلث، النسخ، الرقعة، الديواني

---

(1)كلود عبيد ، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، المرجع السابق ، ص 45،46.

(2)عفيف بهنسي، **الفن العربي في بداية تكونه**، المرجع السابق ،ص 12.

الفارسي، الإجازة أو التوقيع والكوفي، ويتفرع كل خط منها إلى فروع متعددة[1].

ويذكر أن الخط العربي في الجاهلية وصدر الإسلام كان غير مشكول لعدم حاجة العرب إلى الضوابط الشكلية نظرا لتمكنهم من لغتهم العربية، غير أنه عندما اختلط العرب بالأعاجم، لم يكن بدّ من وضع قواعد للنحو، فقام "أبو أسود الدؤلي" بوضعها بتكليف من أمير المؤمنين "علي بن أبي طالب "، فكان ذلك بوضع علامات على شكل نقط ليدل على الرفع والنصب والجر، ثم قام "يحي بن يعمر" و"نصر بن عاصم " تلميذا "أبي أسود الدؤلي " بوضع النقط فقاما بإعجام الحروف – أي تنقيطها– وفي أوائل العصر العباسي قام العالم الكبير" الخليل بن أحمد الفراهيدي"، بوضع النقاط على الحروف المتشابهة، وبوضع جرات علوية وسفلية مكان النقط للدلالة على الفتح والكسر، وعبّر عن الضمة برأس واو صغيرة ، فبذلك يكون قد وضع الحركات الإعرابية ولم تزل طريقة الشكل هذه متبعة إلى يومنا هذا [2].

وقد بدأ تجويد الخط في الكوفة، ثم في الشام، ولكن فن الخط إنما ازدهر في القرن 2 هجري فلم يأتي القرن 3 هجري حتى أصبح أشرف فن يرغب فيه، إذ كان من أغراضه أن يخلّد كلام الله في الصحف وقد جاء في القرآن الكريم تأييد لتلك المكانة قوله تعالى:**" ن. والقلم وما يسطرون"**[3]،وفي أول وحي يوحى :**"إقرأ وربك الأكرم . الذي علّم بالقلم . علّم الإنسان مالم يعلم "**[4]

ولهذا السبب احتل الخطاطون مكانة أعلى بكثير مما كان للمصورين، حتى كان الأمراء والكبار في الدولة يسعون لنيل الحظوة الدينية بكتابة القرآن.[5]

لقد كان كّتاب رسول الله (ص) يكتبون بالخط المقور(النسخي) وبهذا الخط كتب " زيد بن

---

(1)إسماعيل الفاروقي ، المرجع السابق ، ص127،128.

(2)كلود عبيد ، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، المرجع السابق ،ص44.

(3)سورة القلم، الآية 1.

(4)سورة العلق، الآية 2.

(5)إسماعيل الفاروقي ، المرجع السابق ، ص 128.

ثابت "(رضي) صحف القرآن في خلافة " أبي بكر الصديق"(رضي)... وكانوا يكتبون بخط الجزم القرآن، وكل ما يطلب تجويده وتحسينه، أما الرسائل ونحوها من الكتابة العادية فكانوا يكتبونها بنوع آخر... ولما جمع القرآن بالمدينة وأرسلت المصاحف إلى مكة وإلى الشام وإلى اليمن وإلى البصرة والكوفة وغيرها تسارع الناس إلى نسخها وتنافسوا في كتابتها وتفننوا في أوضاعها وأبدعوا في إجادة تنميقها، حتى اتخذ نسّاخ كل جهة وصقع لهم طريقة خاصة تميزت باسم خاص، فمن ذلك الخط المدني (المحقق و الوراقي) والخط المكي والبصري والكوفي والأصفهاني والعراقي. ثم لما جاء زمن بني أمية، اشتغل كثير من الناس بالعربية فأخذ فن الخط يسمو ويرتقي ويتحسن أكثر مما قبل، وفي أواخر أيامهم اشتهر بحسن الخط رجل يقال له "قطبة المحرر" وهو الذي بدأ في تحويل الخط العربي من الشكل الكوفي إلى ما يقارب الشكل الذي هو عليه الآن ... واشتهر "خالد بن الهياج" بكتابة المصاحف، وهو أول من أجاد كتابتها، وكان منقطعا للكتابة "للوليد بن عبد الملك "، وهو الذي كتب بالذهب على محراب مسجد النبي (ص) في المدينة المنورة "سورة الشمس " وما بعدها من السور إلى آخر القرآن الكريم.

وفي أوائل الدولة العباسية اشتهر رجلان من أهل الشام بجودة الخط، وإليهما انتهت الرياسة في ذلك العصر، وهما "الضحاك بن عجلان " و" إسحاق بن حماد"، كما اشتهر الوزير "أبو علي محمد بن مقلة" المتوفى سنة 328هـ، وأخوه "عبد الله بن مقلة"، ولم ير الناس أبدع من خطهما حتى ضرب بخط " ابن مقلة " المثل وهو أول من هندس الحروف وقدّر مقاييسها وأبعادها بالنقاط وضبطها ضبطا محكما وعنه انتشر الخط البديع في مشارق الأرض ومغاربها.

و من خريجي مدرسة "ابن مقلة " الوزير"ابن البواب " المتوفى سنة 413 هجري، وهو الذي أكمل قواعد الخط وهندسته ثم اشتهر بعدهما الكثير، كلّ له ابداعته وإضافاته، فكان " محمد بن عبد الملك و "شهدة ابنة الأبري" و" أمين الدين ياقوت وغيرهم كثيرون.

ثم لم يزل الخط العربي يأخذ في التحسين إلى أن انتقلت الخلافة إلى الدولة العثمانية فاعتنى الأتراك بتحسينه وتهذيبه اعتناء تاما حتى أن نظارة المعارف بالآستانة فتحت سنة 1326 هجري تقريبا، مدرسة خاصة لتعليم الخط والنقش والتذهيب، فكانت أول مدرسة أنشئت للخطوط بالآستانة قبل أن يستبدلوا خطوطهم العربية بالحروف اللاتينية في سنة 1342 هجري.[1]

لقد تعامل المسلمون مع الخط العربي بقدسية حيث زينوا به المصاحف وكتبوها به، وزينوا كذلك أماكن العبادة باللوحات الخطية، فكان الخط العربي من بعض رسالة المسلمين. وقد ساير الخط العربي الفكر الإسلامي، واعتبرت الكتابة إرثا حضاريا ومعجزة بيانية، كما كان من الفنون العربية الإسلامية التي سخّرت في خدمة الدين، وسما إلى مرتبة عالية لتعامله مع حروف القرآن منذ نزوله، وقد انطلق الخط العربي غازيا ومعلما مع الجيوش الفاتحة إلى الدول الغريبة البعيدة، فأين ما حلّ طغى... وأصبح خط جميع الأمم التي اعتنقت الإسلام، فكتب به الإيرانيون لغتهم الفارسية، وكتب به الهنود لغة الأوردو، كما كتب السلاجقة والعثمانيون لغتهم التركية.[2]

وقد كان للخط الكوفي الحظ الوافر في مجال التزيين. وإذا ما أبدع الفنان المسلم في تجديد الخط الكوفي وتفنن فيه، فذلك لأسباب ثلاثة أولها حافز الإيمان الذي أضفى القدسية على الخط الذي كتب به القرآن، وثانيها ما عرف من كراهية الدين للتصوير، وثالثها اضطلاع العرب في العصر الوسيط بالعلوم الرياضية والهندسة التي أفادوها من الحضارة الإغريقية وزادوا عليها الشيء الكثير، كل هذه الأسباب حدت بالفنان المسلم إلى الإنكباب على الخط الكوفي وتطويره وتجديده، فكانت المصاحف الرائعة بخطوطها وزخرفتها، والأفاريز زانت جدران المساجد بنقوشها الكوفية، كما نقشت به الآيات على الشواهد وجدران المدارس.

---

(1)محمد الطاهر عبد القادر الكردي، **تاريخ الخط العربي وآدابه**. ط1، مصر: مكتبة الهلال، 1993، ص65-71(بتصرف).

(2)كلود عبيد ، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، المرجع السابق . ص58.

وقد أحيط الخط الكوفي بهالة من الإكبار، وقد ظلت الأغراض اليومية تكتب بالخط النسخي والرقعة وبرز الخط الديواني للدواوين الحكومية... فنجد الفنان المسلم قد حرّك الخطوط الجافة وأضاف إليها الزخارف حتى غدت لوحات فنية أينما حلت، خاصة وقد دعتهم العناية بالكتابة بالقرآن إلى الإجادة والتطوير في الخط الكوفي الذي وجد فيه الفنان المسلم منفذا للتعبير الجمالي.(1)

ويمكن إجمال أنواع الخط العربي في ستة أنواع رئيسية هي : الثلث، النسخ، الرقعة، الديواني أو الهمايوني، الفارسي، الإجازة أو التوقيع، وهي المعبّر عنها عند الخطاطين ""شش قلم" وهي كلمة فارسية، أي الأقلام الستة التي يجب أن يعرفها الخطاط معرفة تامة.

وأما ما يعتبر من الخطوط الفرعية فهي :جلي الثلث، وجلي الديواني، جلي الفارسي، الريحاني خط التاج المخترع حديثا (ومعنى جلي، هو ضد الخفاء، أي الظاهر الواضح).

- **خط الثلث والنسخ** : وهو يعتبر أهم الخطوط ، ولا يعتبر الخطاط خطاطا إلا إذا أتقنه وأول من وضع قواعد الثلث "الوزير ابن مقلة "، وكذلك قواعد النسخ، فإنه أسماه البديع ثم أطلق عليه خط النسخ لكثرة استعماله في نسخ الكتب ونقلها، ثم زاد الخطاطون من الأتراك كالشيخ "حمد الله الآماسي" و"مصطفى أفندي" وغيرهما في تحسين وتعديل قواعد "ابن نقلة" حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن.
- **الرقعة والديواني** : خط الرقعة هو أسهل الخطوط ، فكل من أتقن الرقعة لم يصعب عليه الخط الديواني، و هو قسمان: ديواني رقعة وديواني جلي، فالأول ما كان خاليا من الشكل والزخرفة ولا بد من استقامة سطوره من الأسفل فقط ، والثاني ما تداخلت حروفه في بعض وكانت سطوره مستقيمة من الأعلى والأسفل، ولا بد من تشكيله بالحركات وزخرفته بالنقط حتى تكون كالقطعة الواحدة، وسمي بالديواني لأنه صادر من الديوان الهمايوني السلطاني

(1)كلود عبيد، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، المرجع السابق. ص59-60.

فجميع الأوامر الملكية والفرمانات التركية سابقا كانت لا تكتب إلا به، وكان هذا الخط في الخلافة سرا من أسرار القصور، ثم انتشر في عصرنا انتشارا كبيرا، أما خط الرقعة فقد وضع قواعده أستاذ "ممتاز بك المستشار" وكان في عهد السلطان "عبد المجيد خان" حوالي سنة 1380 تقريبا.

- **الفارسي :** وهو خط جميل بهي المنظر، والحقيقة أن من لا يتقنه من خطاطي الفرس لا يعدّ عندهم خطاطا، وهو ثلاثة أنواع : الأول ويسمى:"النستعليق" وأول من وضع قواعده هو الأستاذ "مير علي سلطان التبريزي" المتوفى سنة 919 هجري، والثاني خط "شكستة" وله قواعد مخصوصة، وأول من وضع قواعده الأستاذ "شفيع " والثالث خط "شكستة آميز" وهو خليط بين خط نستعليق وخط شكستة، إلا أن هذين النوعين الأخيرين يعتبران طلسما ولا يجيد كتابتهما أحد في بلاد العرب ، أما في فارس فلا يعرفه إلا من تعلّمه ومارسه.
- **التوقيع أو الإجازة :** وهو ما كان بين الثلث والنسخ وقد وضع أساس قواعده " يوسف الشجري" ، وكان لا يحرر الكتب السلطانية إلا به، وذلك في زمن المأمون، فأول من وضع قواعده الجديدة الأستاذ "مير علي سلطان التبريزي"
- **الكوفي :** لا يمكننا أن نمر مرور الكرام على الخط الكوفي الذي هو أقدم خط في بلاد العرب كما رأينا ذلك سابقا، وكان العرب يعتنون به اعتناء عظيما وهو جملة أنواع ، ويذكر المؤرخون أن أصله من اليمن إذ كان لهم خط "المسند الحميريّ" نسبة إلى قبائل حمير وكان للعرب في شمال الجزيرة خط يسمى "النبطي" نسبة إلى الأنباط الساكنين هناك ثم اشتق أهل الحيرة و الأنبار من النبطي خط يسمى "بالأنباري" وهو الذي سمي بعد ذلك "الخط الكوفي" وبلغ الخط الكوفي في العصر العباسي منزلة رفيعة لاعتنائهم به وتفننهم في تجميل رسمه وشكله، وأدخلوا عليه كثيرا من فنون الزخارف، ومن خواصه أنه يتمشّى مع الكاتب في كل هندسة وزخرفة وشكل مع بقاء حروفه على قاعدتها.
- **الخط المغربي :** فيعتبر هو الآخر من أهم أنواع الخطوط وأقدمها عهدا وأكثرها انتشارا، وهو تفرع من الخط الكوفي وهو منتشر في جميع أنحاء إفريقيا الشمالية، وقد كان مستعملا

في إسبانيا في القرون الوسطى، ولم يزل كذلك حتى أوائل العصر الحديث، والخط المغربي مشتق من الخط الكوفي القديم كما سبق إليه الذكر، وأقدم ما وجد منه يرجع إلى ما قبل سنة 300 هجري، وقد كان يسمى "القيرواني" نسبة إلى القيروان عاصمة المغرب بعد الفتح الإسلامي المؤسسة سنة 50 هجري، فقد اكتسبت هذه المدينة أهمية سياسية كبرى عندما انفصل المغرب عن الخلافة العباسية، وصارت عاصمة الدولة الأغلبية ومركز المغرب العلمي لإنشاء جامعتها الكبرى، فتحسّن بها الخط المغربي تحسنا عظيما، ولما انتقلت عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر فيه خط جديد سمي بالخط الأندلسي أو القرطبي، وهو مستدير الشكل بعكس الخط القيرواني الذي كان مستطيلا ويوجد الآن في إفريقيا أربعة أنواع مختلفة من الخط المغربي وهي :

أ. الخط التونسي : الذي يشبه كثيرا الخط المشرقي غير أنه يتّبع الطريقة المدنية في تنقيط الفاء والقاف .

ب. الخط الجزائري: وهو على العموم حاد ذو زوايا.

ج. الخط الفاسي : الذي يمتاز صريحا عن غيره باستدارته.

د. الخط السوداني : وهو على العموم غليظ وثقيل وغالبا ذو زوايا أكثر مما هو مستدير، وقد انتشر هذا الخط انتشارا عظيما في النصف الثاني من القرن الثاني عشر12 ميلادي بانتشار الإسلام بين الشعوب الزنجية في وسط إفريقيا.[1]

لقد تضافرت عدة عوامل وساعدت على الاهتمام بالحرف العربي وتحسين أوضاعه لدى المغاربة منها: حماسهم الديني وارتباط الخط عندهم بقداسة القرآن الكريم، ثم الجانب الثقافي المتمثل في الانخراط التلقائي في الثقافة العربية الإسلامية واستعمال الخط العربي في التحصيل العلمي وفي الإدارة ثم في التواصل تدريجيا، إضافة إلى الحاجة الاجتماعية والثقافية الماسة للخط نظرا لغياب كتابة محلية عند سكان شمال إفريقيا عند اتصالهم بالمسلمين، فالحروف

(1)أنواع الخطوط أخذت بتصرف عن: محمد طاهر بن عبد القادر الكردي، المرجع السابق، ص 100-118.

المسماة اليوم "بتيفيناغ" كانت قد اندثرت بمدة طويلة قبل دخول الإسلام إلى شمال إفريقيا، أمّا استعمال الكتابة اللاتينية فظل محدودا في الدوائر ذات الصلة بالوجود الروماني والبيزنطي لذلك كان الحرف العربي بديلا تلقاه المغاربة وتبنوه، فأصبح خطهم الذي أبدعوا من خلاله وكتبوا به تراثهم.(1)

هناك ندرة في المواد المكتوبة التي تعود إلى بدايات الإسلام في المغرب الإسلامي، ويعتبر من أولى الوثائق التاريخية المكتوبة التي وصلتنا من هذا العصر فلس نحاسي مضروب في عهد "موسى بن نصير" غداة فتح الأندلس سنة 92 هجري ل 711م كتب عليه في الوجه الأول "لا إله إلا الله وحده" وفي الوجه الثاني "ضرب سنة اثنتين وسبعين" وهو مكتوب بالخط الكوفي البسيط كما اشتهرت فيما بعد مخطوطات بعض المكتبات بالمغرب الأقصى مثل المكتبة المنسوبة للأمير " الإدريسي يحي الرابع" الذي عاش في القرن الثالث الهجري.

إن الملامح الأولى للخط المغربي نشأت بين المدارس الثلاثة في القيروان والمغرب والأندلس، وخطا أولى خطواته الحاسمة في المرحلة الأندلسية، ثم انتشر بالتدريج وترعرع في المجال الأوسع لبلدان الغرب الإسلامي ، وامتد تأثيره إلى البلدان الإسلامية في إفريقيا جنوب الصحراء، أو ما كان يعرف ببلاد السودان، وقد أدى هذا التطور إلى تحديد معالم خطوط أهل الغرب الإسلامي تبعا لخصوصيات كل جهة، والجدير بالقول أن تطوير الخطوط المغربية قد مرّ بثلاث مراحل :

1/ **المرحلة القيروانية:** مسّ التطور فيها بالخصوص الخط الكوفي الذي لازلت النماذج المعروفة "بالكوفي القيرواني" تعكس خصوصياته وتميزه عن الكوفي المشرقي.

2/ **المرحلة الأندلسية:** اتسمت بتطوير الخط الكوفي أيضا بالانتقال منه إلى الخط اللين

(1)عمر أفا ومحمد المغراوي، **الخط المغربي**. ط1، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة ووزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية 2007، ص29.

الدقيق الذي يستعمل في الكتابة العادية، فأدى ذلك إلى ظهور الخط القرطبي المبسوط في حدود القرن 4هـ/10م، فأصبحت سمة التدوير غالبة عليه وقد أثرت المدرسة الأندلسية هذه على الخط المغربي تأثيرا مباشرا.

3/ المرحلة المغربية : مع انتقال الخط الأندلسي إلى المغرب في مرحلة مبكرة، أي العصر الموحدي، استمرت وتيرة تطويره محليا، وظهرت ملامح تميزه عن الخط الأندلسي تدريجيا حتى أصبح يعرف بخط المغاربة أو الخط المغربي .

وقد اتسمت هذه المرحلة بتطوير كل من الخطين الأندلسي والكوفي، فظهرت اجتهادات فيهما معا، ثم تتابع تحسين الخطوط الأخرى فيما بعد حيث أصبح الخط الكوفي المغربي فنا قائما بذاته، وتعددت أساليبه في النقش على المعمار وكتابة سور القرآن واتخذ الخط المبسوط لكتابة مصاحف القرآن الكريم، وظهر خط التدوين على نطاق واسع في التآليف المهمة عرف فيما بعد بالخط المجوهر، واستعمل خط متواضع في التقاييد عرف بالمسند.

وبالتدريج اتخذ كل خط من خطوط بلدان الغرب الإسلامي سماته المحلية وخصائصه الحضارية وطابعه المميز.[1]

أما بالنسبة للجزائر، وعلى حسب قول "أبو القاسم سعد الله" فكان من المتوقع أن تعمّ الخطوط المشرقية العثمانية في الجزائر عند حضورهم إليها، إلا أن هذه الخطوط كانت مقتصرة على دواوين الولاة ومنشئاتهم كالجوامع والقصور وشواهد القبور، ونظرة الأهالي للعثمانيين لم تكن باستمرار على ما يرام، بل مرت فترات اصطدام مع الحكام وقيام ثورات في عدة أماكن من الحضر.[2]

---

(1)عمر أفا و محمد المغراوي ، المرجع السابق ، ص 30-36 (بتصرف).

(2)محمد بن سعيد شريفي ،**اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي ، دراسة فنية في تاريخ الخط العربي**. ط1، الجزائر: شركة ابن باديس للكتاب ،2011، ص .284

وأهل المغرب في غنى عن طمس خطوطهم واستبدالها، فقد كانت الخطوط الأندلسية أوفر حظا في التأثير من جراء الهجرات نحو الشواطئ المغربية، وأدخل الأندلسيون معهم فنونهم وصناعاتهم وأساليب بناياتهم وزراعاتهم.

و يجدر بنا ذكر خطاط عثماني مشهور قدم للجزائر في القرن 12هـ وهو "ذلاّور بن عبد الله" يلقب بحسين، ونسب إلى الجزائر لأنه قضى بها فترة نجهل مدتها وهو تلميذ "سيد درويش علي" واسماهما مسجلان في سلسلة سند الخطاطين في التاريخ الخطي وقد أخذ عن "ذلاور" الكثيرون . لكن الأحفاد في العصر الحاضر، إستهواهم الخط المشرقي الوافد فقلّدوه ودرسوه وبدأ تفوقهم ومنافستهم فيه .

لقد انتشر الخط المشرقي في المطابع، في الكتب والجرائد الوافدة من المشرق، ولما أقيمت المطابع في الجزائر استعملت حروف المشارقة بأنواعها، وما علمنا بحروف مغربية سبكت للطباعة.

وانعدام المدارس المتخصصة في الخط في مغربنا، دفعت المحبين له للانتقال إلى مراكزه في المشرق الأقرب وهو الكنانة(مصر) وعند رجوعهم خطّوا بما درسوه وتعلموه.

وبالنسبة للجزائر فقد استقدمت المدرّسين المشارقة غداة الاستقلال فتفتحت عيون التلاميذ على خطوطهم وعلى الحروف المشرقية المطبوعة في الكتب.[1]

(1)محمد بن سعيد شريفي، المرجع السابق ، ص284.

المبحث الخامس: فن الزخرفة الإسلامية

بعد فن العمارة وفن الخط يأتي فن الزخرفة كثالث أهم الفنون الإسلامية وأكثرها انتشارا وتوظيفا، هذا الفن الذي ارتبط أساسا بالعمارة، فمنذ أن انتقلت عاصمة المسلمين إلى دمشق وحتى استقرت ببغداد، أخذ المسلمون يهتمون بالعمارة معتمدين على ثقافة الشعوب التي فتحوا بلدانها في هذا المجال، ثم ما فتئوا مزجوها وطوعوها، فتوصلوا إلى إقامة عمارة متميزة في أشكالها المدينة والدينية والحربية ورافق تطور هذه العمارة تطور في زخرفتها.[1]

ولو رجعنا إلى الوراء قليلا إلى عصر الخلفاء الراشدين لوجدنا أن العمارة كان لها حظ وافر من الاهتمام عند المسلمين إلا أنها كانت خالية من الزخارف والنقوش نظرا لطابع التقشف والزهد الذي طبع حياة الصحابة والخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم، وفي هذا يقول محمد حسين جودي: " لم تذكر المصادر التاريخية شيئا يستحق الذكر عن الرسوم والنقوش والزخارف والنحوت التي تعود لهذا العصر، وتشير تلك المصادر إلى استمرار التقاليد الفنية لفنون سابقة في هذا العهد حيث بقى تأثير الطرز البيزنطية والفارسية الساسانية سائدا في العمائر وفي طرق تأليف الزخارف الجدارية الجصية، وذلك لانتشار تقاليدها الفنية في العراق والأقاليم الإسلامية الأخرى التي فتحها العرب المسلمون... واقتصرت العناصر الزخرفية في هذا العهد على الأشكال النباتية المتمثلة في ورقة العنب وأغصانه والزهريات، وثمار الفاكهة كالرمان والتين والمراوح النخلية، وكان معظم هذه الأشكال مقتبسا من عدة تأثيرات مجاورة وكانت تصفر داخل أشكال هندسية معينة أو مربعات أو دوائر أو سداسية". [2]

أما في العصر الأموي، فقد انتشرت الزخارف بشكل لافت للنظر كون خلفاء بني أمية كانوا ميالين للترف والأبهة، إذ لم تقتصر الزخارف والنقوش والرسوم على الجدران، بل شملت التحف

---

(1) إسماعيل سامعي، **معالم الحضارة العربية الإسلامية، مدخل نظم علوم زراعة وصناعة، اجتماعات، عمارة وفنون، تأثيرات**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية،2007، ص 365- 366.

(2)محمد حسين جودي، **الفن العربي الإسلامي**. ط1، عمان الأردن: دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2007، ص 32.

والمصنوعات المختلفة التي عثر عليها في قصور بني أمية وكان الأسلوب العام يميل إلى التحوير عن الطبيعة وهذا ما نجده في الوحدات النباتية الزخرفية التي تبدو بتفريعات نباتية يتخللها دوائر صغيرة بعضها وجدت رسوما لمراوح تخيلية مجردة ... هذا وقد برزت مهارة وعبقرية الفنان الأموي في فن الزخارف الفسيفسائية، وكان غرض الخلفاء الأمويين الأساس في استخدامها وإظهار الأمكنة المقدسة للمسلمين بمظهر يفوق مظهر الكنائس المسيحية والمعابد اليهودية، وهذا ما نلحظه في المسجد الأموي بدمشق و فسيفساء قبة الصخرة في القدس التي بلغ فيها هذا النوع من الزخرفة أرقى مظاهره، حيث بدت الفسيفساء الزخرفية فيها في هيئة منتظمة وكانت الألوان الغالبة عليها الأخضر والأزرق بدرجاتها المختلفة واستعملت أحيانا في بعض المناطق من وحداتها الزخرفية الفصوص الملونة بالفضي والذهبي ، كما استخدمت حبات اللؤلؤ في أماكن عناقيد العنب فتبدو للناظر كأنها حبات العنب.

ومن أمثلة الفسيفساء الزخرفية التي وجدت على جدران قبة الصخرة وما وجد في أحد جوانب الأكتاف الداخلية و بها تأليفات من أشكال وصور تمثل مناظر الأشجار والنخيل كشجر الزيتون والصنوبر والغار وعنب بعناقيده وأوراق الأكنتوس المنتشرة في كل مكان .... واهتم الفنان في بعض الصور والنقوش بتوزيع الظل والنور على عناصرها الزخرفية بشكل يثير الناظر، وأظهر التكتل في أشجار القصب، واهتم أيضا بتفاصيل أشكاله ... ويبدو في هذه القبة اقتصار الفنان على استعمال الأشكال النباتية البحتة والابتعاد عن رسوم الإنسان والحيوان... أما الأسلوب الفني الذي استخدم في تحقيق بعض الأشكال الزخرفية فمحاكاة الطبيعية ... وتبدو بعض التأثيرات فيها من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية، كما انفردت مهارة الفنان الأموي وعبقريته في استخدام الجواهر وحبات اللؤلؤ بشكل مفرط في أماكن عديدة من الأشكال النباتية فأعطت إحساسا فنيا بديعا.(1)

(1)محمد حسين جودي، المرجع السابق. ص57-61 بتصرف.

ولكن نستطرد لنقول أن فن الزخرفة في العصر الأموي لم تكن له شخصية إسلامية مستقلة تماما على الرغم من إبداعات وإضافات الفنان المسلم، إذ كانت العناصر البيزنطية والساسانية واضحة تماما، وكانت مترافقة جنبا إلى جنب في فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموي بدمشق وفي رسوم قصيرة عمرة، وفي قصر الحير الغربي وفي الزخارف الحجرية في واجهة قصر "مشتى" ولما كانت الدولة الأموية قد اتخذت من بلاد الشام التي كانت تابعة للدولة البيزنطية من قبل، مركزا لإقامتها، فقد كان من الطبيعي أن يكون الفن البيزنطي أكثر تأثيرا على الفن الإسلامي في العصر الأموي، وعندما انتقلت الدولة العباسية إلى العراق التي كانت خاضعة للدولة الساسانية قبل الإسلام فقد أصبح الفن الساساني صاحب الحظوة الأولى عند العباسيين والمؤثر القوي على الفن الإسلامي.

وهكذا نرى أن الفن الإسلامي ظل قرابة قرنين من الزمان يخضع تارة للمؤثرات البيزنطية وأخرى للمؤثرات الساسانية حتى إذا جاءت بداية القرن الثالث الهجري، وعلى وجه التحديد منذ تأسيس مدينة سمراء سنة 221هـ، اكتمل الفن الإسلامي بمميزاته التي لا تكاد تخطئها العين، والتي لم يجد مؤرخو الفنون من الأوروبيين اسما يطلقونه على الزخارف الإسلامية غير اسم العرب يطلقونه عليه فعرف باسم "الأرابيسك" Arabesque[(1)]

وفي هذا يقول محمد حسين جودي " أن التطور الذي حصل في تكوين الزخرفة الإسلامية بالعراق مبعثه التطور الطبيعي الحاصل في تأليفها مستفيدا الفنان من تلك الاقتباسات والتأثيرات الفنية، هذا التطور كان تمهيدا لولادة فن الأرابيسك وظهوره في سمراء، وهكذا وجد الفنان العراقي ضالته المنشودة في الزخرفية، فقد كان لا يرتاح للتقليد و الاقتباس عن غيره بل أخذ يسعى لاستلهام عناصر زخرفية جديدة تماشيا مع سنة التطور والارتقاء في عصره، وأخذ يدرك ما في عناصر زخرفية الجديدة ما يصلح لأن تكون أساسا لزخرفة جميلة بديعة ... فاندفع

(1)سعاد ماهر ، المرجع السابق ، ص321- 322.

بابتكاراته الزخرفية وهو غير عابئ بما تفرضه قواعد الزخرفة وأصولها الكلاسيكية، فهو لا يعبأ بما فقدت عناصر زخرفته من مظهرها الطبيعية وتفاصيلها الدقيقة وإنما يهمّه ترتيب عناصر زخرفته ترتيبا غير مألوف من قبل ... فجاءت الزخرفة متلائمة ومنسجمة مع متطلبات عصره ودينه بعيدة عن الأشكال التي فيها روح، ونرى فيها روحانية جمالية تعتمد على الرمزية البسيطة مستوحاة قواعدها من الهندسة العلمية... وهذا للتوصل إلى اتجاه جديد في الزخرفة يطالعنا بمدلولاته المعبرة عن القيم الروحية لحضارة بلدنا وعن صميم الإيمان والعقيدة، والممثل للروح العربية الإسلامية الأصلية لفن الزخرفة العربية أيضا.

وإن فن الأرابيسك لغة الفن الإسلامي تكشف لنا ابتكارا ومهارة وإبداعا قامت بتنفيذها عبقرية فنية متطلعة ذات تجربة طويلة وخيال خصب، وتوضع هذه الزخرفة تكوينا جيدا جديدا في ترتيب الوحدات النباتية ترتيبا مصورا بعيدا عن الطبيعة تبدو هندسية منسجمة متكاملة تخلو من الفراغ وفيها توازن وتماثيل، ولو تتبعنا وحداتها لالتبس علينا أحيانا معرفة بدايتها وإلى أين نهايتها ... وقد أخذت هذه الزخرفة تنمو وتتطور مع مرور الزمن إلى أن وصلت ذروتها في العهود العباسية اللاحقة وشاع استخدامها في بغداد والموصل وبلغت ذروة النضوج فيهما.[1]

وقد ظل أسلوب سمراء مستعملا مدة ثلاثة قرون في جميع أنحاء العالم الإسلامية مع بعض تغيرات فرعية تميز إقليما عن آخر من ولايات الدولة الإسلامية.

وفي القرن السادس الهجري بدأت تدبّ الحياة في العناصر النباتية بتأثير من التيارات الفنية الآتية مع القبائل التركية من مناطق شمال وسط آسيا من تركستان والذين سيطروا على الدولة العباسية باسم السلاجقة، أما مع بني زنكي مع منطقة تكريت.

أمّا في القرن الثامن الهجري فقد غزى الفن الإسلامي أساليب وطرز من الشرق الأقصى التي صاحبت الغزو المغولي، فقد تحررت العناصر النباتية إلى حدّ كبير من أسلوب سمراء

---

(1)محمد حسين جودي، المرجع السابق. ص94-96.

المصور وأصبحت ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير.

كما كثرت الموضوعات التصويرية التي تشبه المنمنمات المعاصرة إلى حد كبير في المدرسة المغولية والمدرسة التيمورية في العراق وإيران وفي مصر والشام في العصر المملوكي .

أما في القرن العاشر الهجري، أي في العصر الصفوي في إيران والعراق وفي العصر العثماني في باقي العالم الإسلامي ، فقد بدأت تسلل إلى الفن الإسلامي مؤثرات أوروبية في الدولة الصفوية عن طريق الكشوف الجغرافية واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح، وعن طريق المبشرين في منطقة "جوا" في غرب الهند .

أما بالنسبة للدولة العثمانية فقد كان اتصالها المباشر بأوروبا عن طريق استيلائهم على معظم دول شبه جزيرة البلقان، أكبر الأثر في وصول مؤثرات أوروبية مثل فن الباروك والركوكو إلى الفن الإسلامي. [1]

وكما هو الحال في المشرق، تطور فن الزخرفة الإسلامية ببلاد المغرب والأندلس في نفس الوقت الذي تطور فيه مثيله المشرقي منذ أن شرع في بناء أول حضارة ببلاد المغرب في القيروان سنة 50 هـ/ 670 م حيث التزم الفنانون المغاربة بنفس المنهج الإسلامي في الفن وإبداع الجمال، وبتوجيهات الشريعة الإسلامية، فقد اتجه الفنان المغربي نحو التجريد والتوريق والرقش التجريدي، و المنمنمات التي وصلت قيمة الكمال في الأداء والتكوين ونذكر هنا أن الزخرفة الإسلامية اعتمدت العناصر الثلاثة الأساسية في الفن الإسلامي وهي :الزخرفة النباتية التي كانت طاغية، والزخرفة الكتابية التي اعتمدت الخط الكوفي والمغربي، إلى جانب الزخرفة الهندسية.[2]

---

(1)سعاد ماهر، المرجع السابق. ص322-323.

(2)إسماعيل سامعي، المرجع السابق. ص365-366.

ولعل من أبرز الأمثلة عن فن الزخرفة ببلاد المغرب الإسلامي في مرحلة بداية تشكل ملامحه زخارف " جامع القيروان " الذي أقامه عقبة بن نافع سنة 50هـ /671م والذي تظهر فيه زخارفه – سواء في قبابه أو مئذنته أو منبره الخشبي– بسيطة وبعيدة عن الترف، كما تعتمد الزخارف على تصوير الصيغ النباتية كورقة العنب إضافة إلى تداخل العناصر الزخرفية الهندسية والذي أصبح ميزة الفن المغربي فيما بعد.(1)

وبغض النظر عن المراحل التاريخية التي مر بها فن الزخرفة الإسلامي ، وبغض النظر كذلك عن تباعد الأقطار وخصوصيته في كل مصر من الأمصار، إلا أن هذا الفن له خصوصياته الشمولية التي تشكل ملامحه الفريدة وكيانه المستقبل وترسم بجلاء هويته العربية الإسلامية الجامعة والتي لا يمكن طمسها أو تصويرها على الرغم من حديث أهل الاختصاص عن مؤثرات فنية خارجية تطرأ عليه نتيجة لظرف أو لآخر، ولكنها مؤثرات سرعان ما تذوب فيه، فالفنان المسلم تخطي حدود الاقتباس إلى خلق فلسفة فنية خاصة به لا تمت بصلة إلى فلسفة أي فن آخر وجد في الشرق أو في الغرب، هذه الفلسفة تعتمد في تجلياتها على مكونات الوحدات الزخرفية في حد ذاتها والتي تعتبر أرقى تعبير عن الفكر والعقيدة والحضارة الإسلامية.

ولعله بإمكاننا كحوصلة لكل ما سبق حصر أشكال الزخرفة الإسلامية على –اتساع أنواعها– في ثلاثة أصناف رئيسية :

1 الزخرفة الهندسية: وهي الوحدات الزخرفية التي يمكن تشكيلها من العلاقة الخطية الناتجة من تلاقي بعض أنواع الخطوط المستقيمة والمنحنية، وعماد تكوين هذه الوحدات قاصر على الخطوط المتخذة بالأدوات الهندسية كالمسطرة والفرجار وغيرها، مثل المضلعات والأشكال النجمية والدائرية، وتشمل المضلعات الأشكال الثلاثية التي تضم تنوعات المثلث والأشكال

(1)المرجع نفسه. ص 667.

الرباعية التي تحوي أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل والمعين ومتوازي الأضلاع. والأشكال الخماسية والسداسية المنتظمة وغير المنتظمة، كما تشمل الأشكال النجمية الشائعة.

إن الزخارف الهندسية أخذت في ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها في أية حضارة، فأصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة ، يلعب الخط الهندسي فيها دورا كالدور الذي يلعبه الخط المنحني في الزخرفة النباتية.

ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية متعددة الأضلاع والتي تشكل ما يسمى "الأطباق النجمية " وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف في مصر والشام في العصر المملوكي، ثم انتقل إلى بلاد المغرب العربي.

والزخرفة الهندسية تنبع من أفكار فلسفية للثقافة العربية الإسلامية، وهي ذات جذور عميقة لاسيما في منطقة الشرق الأدنى وما جاورها مثل تركيا.[1]

2 الزخرفة النباتية: يمكن القول أن عالم النباتات كان مصدر إلهام الفنان المسلم، وكان تعبير هذا الفنان عن النبات يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاما قريبا نسبيا، أو بعيدا حسب العصور والأقاليم، وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات، فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطارا عاما يجعلنا نحكم على أن هذه الزخارف من منتجات الفن الإسلامي.

والزخرفة النباتية أكثر قربا في شكلها، وأكثر الزخارف شيوعا، كما أن الفنان الذي يريد رسم هذه النباتات يختار الجميل منها... من الأغصان والورود والأزهار.

(1)محمود شكر الجبوري، **الخط العربي (قيم ومفاهيم) والزخرفة الإسلامية.** الأردن: دار الأمل للنشر والتوزيع، دون تاريخ ص 194.

ومن أشهر هذه النباتات التي استعملت في العمل الزخرفي هي التوليب أو الخشخاش والورد والقرنفل والطحلب والبنفسج والنرجس، وكذلك عناقيد العنب وأوراقه، وأوراق الأكناتوس وأنواع مختلفة من الشجيرات والأوراق والأزهار.

3 الزخرفة الحيوانية : أقبل المسلمون على استعمال الأشكال الحيوانية في زخارفهم إقبالا شديدا، حتى ظن أنها لم تكن في نطاق الكراهية، وقد استعملت عناصر الكائنات الحية في زخارف الخشب والجص والنحاس والبلور والخزف... وغالبا ما توضع هذه العناصر داخل أشكال ومناطق هندسية ويتم توزيعها على أساس التقابل والتدابر.(1)

4 الزخرفة الكتابية : إن جميع خطوط العالم لا توازي الشكل والتطور الذي حظي به الحرف العربي حتى وصلت الكتابة العربية إلى حد الإجادة والإبداع، وهذا يعود لما أولاه المسلمون للحرف من منزلة قريبة إلى القدسية، لارتباط الحرف بكتاب الله المنزل على نبيه صلى الله عليه وسلم.

وقد يمزج الخط مع الزخرفة على مهاد واحد ، وأحيانا على الفراغات بين الحروف المرتفعة والمنبسطة بأشكال زخرفية، وأحيانا يحيط الزخرف بالكتابة وتسد فراغات الكتابة بالنقاط فتظهر اللوحة ذات علاقة بين زخرفها وكتابتها.

وعلى العموم يمكن مزج الزخرفة النباتية بالدرجة الأولى مع الحروف والكلمات، وكذلك الهندسية، أما الزخرفة الحيوانية فمن النادر جدا وجودها مع الكتابة.(2)

5 الزخرفة المختلطة: إذا مزجنا أي نوعين أو ثلاثة أو أربعة من الزخارف المذكورة سلفا حصلنا على عمل زخرفي يحوي العدد المختار من الزخارف المذكورة، وهذا ما نسميه بالزخارف المختلطة، وخير مثال على هذا النوع هو ترابط الخط العربي مع الزخرفة، فأحيانا تملأ

---

(1)محمود شاكر الجبوري، المرجع السابق . ص195.

(2)المرجع نفسه، ص195.

الأرضية بزخارف نباتية، وإذا مزجنا ثلاثة أنواع من الزخارف تكون ثلاثية وهكذا الرباعية[1]

وفي نهاية المطاف سيتشكل لدينا كيان واحد منسجم متكامل له مبادئه التي يقوم عليها، والتي يمكن إجمالا في النقاط الآتية:

توظيف الخط : وهذا نظرا لصفاته الكامنة التي تتيح له القدرة على التعبير عن الكتلة، وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط، وإنما بمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعل الخط يتحرك في رونق مستقل، وهناك توظيف لنوعين أو نمطين من الخطوط: الخط المنحني الذي يتحرك بحرية وانطلاق في حدود المساحة المخصصة للزخرفة وهو لا يخرج عنها، ولكن يعطي إحساسا بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية وهناك الخط الهندسي الذي تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات تضم في الغالب زخارف هندسية، والشائع أن الخط الهندسي يعطي إحساسا بالاستقرار والثبات، إلا أنه في الحقيقة يتسم بالحيوية، كما أن الخط الهندسي يقوم بوظيفة سلب صفة التجسيم عن بعض الأشكال الآدمية والحيوانية وتحويلها إلى عنصر زخرفي محض. ومما يثير الإعجاب هو قدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الخط الهندسي مع اختلاف طبيعة كل نوع، وكان هذا مثار إعجاب جميع الباحثين والدارسين للفن الإسلامي.[2]

- **اللون:** عادة ما تستعمل في الفن الإسلامي الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة، إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء والصفراء والبنية، كما نشاهد في المنمنمات والتحف الزجاجية والخزف، و اللون الأخضر والأزرق والتي هي ألوان باردة وهي تسلب الأشياء أجسامها تعطي إحساسا باللانهاية بما أنها ألوان الفضاء... أما اللون الذهبي فقد استعمل بسخاء في الفن الإسلامي وهو كذلك لون يسلب الأشياء أجسامها، لون له بريق

(1)المرجع نفسه. ص 196.

(2)فوزي سالم عفيفي ، المرجع السابق. ص 68.

سحري من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضي ويرفعه إلى السماء أو الجنة، وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية.

- **الظل والنور:** يؤدي اللون في كثير من الأحيان وظيفة النور إذ عادة ما تستعمل ألوان نقية في الغالب وبالتالي فهي تعبر في كثير من الأحيان عن النور و الظلمة، أما الظلال فهي تحدث في الأغلب الأعم من الأجزاء الزخرفية البارزة على الأرضية، ويغلب ألا تكون هذه الظلال حادة أو قوية وإنما تساعد في توضيح مستويات السطوح المختلفة قليلة البروز.
- **الإيقاع:** إن الإيقاع على فترات مألوفة ومتساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه وهذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه ... وهناك إيقاعات كبرى هي الإيقاعات الكونية، وإيقاعات صغرى هي الإيقاعات اليومية وهي جزء من الإيقاع الكبير، تخضع للنظام نفسه الذي يميز هذا الوجود ومعنى ذلك أن وراء الإيقاع في كل عمل فني يكمن ذلك النموذج الأصلي لعلاقات الكائن الحي ببيئته. [1]

إن الإيقاع في الفن الإسلامي يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل، كما يعتمد على الخط المنحني والهندسي وتعدد المساحات وتنوعها.[2]

ويبقى القول أن مثل هذه الخصائص والمبادئ التي قام عليها فن الزخرفة الإسلامي جعله بحق فن فريد وأصيل لا نظير له ، وعلى حد تعبير كلود عبيد: "الزخرفة هي بعد أدائي له دلالته الرمزية في التكرار اللانهائي، وفي تجريداته وطبيعته الحسابية والهندسية عبر المثلث والمربع والمسدس، وطريقة تلاحم تلك الأشكال، وحروف الكتابة لم تعد حدودا للكلمة فحسب بل صار لها أكثر من إيماء وإشارة إلى مدلولات مكتسبة من خلال تعامله مع شكليتها الزخرفية".[3]

---

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق. ص72–73.

(2)المرجع نفسه، ص73.

(3)كلود عبيد، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، المرجع السابق. ص84.

والكلمة التي لابد من ذكرها هو أن فن الزخرفة هو في الحقيقة فن جامع يضم تحت لوائه على الأقل فنين قائمين بحدّ ذاتهما وهما فنا الخط العربي والتصوير ، ولكن مع ذلك نجد أن هذه الفنون الثلاث عادة ما تجتمع وتمتزج في فضاء واحد –أو على الأقل اثنين منها– مشكلة بذلك عملا فنيا فردا، سواء في الزخارف التي تزين العمائر، أو تلك التي ترصّع المخطوطات أو غيرها التي تزركش السجاد أو الأدوات والأواني الخزفية والخشبية والمعدنية.

المبحث السادس: فن التصوير والمنمنمات.

إذا كان فن الخط العربي ومعه فن الزخرفة قد اعتبرا فنين دينيين بالدرجة الأولى، فالأمر ليس كذلك بالنسبة لفن التصوير في الحضارة الإسلامية، لما يحوم حول هذا الفن من جدل ديني كبير، فضلا عن أن العرب لم يعرف عنهم ميلهم لمثل هذا الفن شأن الأمم الأخرى، ولعل بعدهم في الجاهلية عن فن التصوير كان له أثره فيما بعد حين ظلّهم الإسلام بظله فكانوا أميل إلى الأخذ بالنهي عن التصوير والابتعاد عنه –ولقد سبق ذكر بعض الأحاديث النبوية الشريفة الصحيحة الواردة في صحيح البخاري في مبحث سابق يمكن الرجوع إليها–.

...لقد انحصر التراث التصويري للحضارة الإسلامية في الرسوم الجدارية التي وجدت في بعض القصور والحمامات الملكية التي ترجع لحقب تاريخية مختلفة ولكن أهمها وأشهرها تلك التصاوير التي زينت المخطوطات الأدبية والملحمية والكتب العلمية والتي عرفت باسم المنمنمات والتي أصبحت فنا قائما بذاته، حيث أتحفنا الفنانون المسلمون عبر أعصار وأمصار مختلفة بتراث فني زاخر.

والجدير بالذكر أن من أرّخوا لهذا الفن بالتحديد، أرّخوا له عبر ما يسمى بمدارس التصوير الإسلامي التي كانت لكل واحدة منها مميزاتها وروادها ودورها في تطويره.

وهذه المدارس لم تعرف نشأة مبكرة، فأقدمها يعود في نشأته إلى بدايات العصور الوسطى أي القرن 13 م الموافق للقرن 7 هـ، أما قبيل هذا التاريخ، فلم يكن هناك وجود لمدارس التصوير بالرغم مما ذكره المؤرخون عن كتب مصورة تعود إلى القرن الثالث الهجري بمصر، وكذلك ما عثر عليه من بعض الأوراق المصورة الموجودة الآن بمكتبة "الأرشدوق رينر" بفيينا والتي ترجع إلى التاريخ نفسه، بالإضافة إلى صور من العصر الفاطمي في مصر، والتي تمثل إحداها جنديين بينهما شجرة زخرفية وفوقها طراز من الكتابة الكوفية[1]. هذا، وقد أجمل ثروت

---

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، ص 162.

عكاشة أهم المدارس حسب أسبقيتها الزمنية فيما يلي:(1)

1/ مدرسة بغداد أو المدرسة العربية (7هـ/13م):

من أشهر مصوري هذه المدرسة " يحي بن محمود الواسطي" ومن المخطوطات التي أنجزها كتاب " مقامات الحريري" عام 1237م / القرن 7هـ وبه نحو مائة صورة، وهي تعبر عن الحياة الاجتماعية في العراق في المسجد والحان والحقل في القرن السابع الهجري، إضافة إلى بعض المخطوطات والكتب في العلوم والطب والحيل الميكانيكية ، ككتاب " الحيل الجامع بين العلوم والعمل" للجزري، وكتاب "عجائب المخلوقات " للقز ويني"، وكتاب "خواص العقاقير" الذي زيّنه "عبيد الله بن فضل".

أمّا بالنسبة لمميزات تصاوير هذه المدرسة، فأبرزها أنها ذات طابع عربي لا فارسي، ويظهر هذا جليّا في سمات وملامح الشخوص المصورة ، كما لوحظ في مقامات الحريري الشيء الكثير من الدقة في التعبير والمهارات في تصوير الجموع ، كما تمتاز منتجات هذه المدرسة بأكاليل النور التي يرسمها الفنانون حول رؤوس الأشخاص لإبراز أهميتهم في المشهد، وكذلك الملابس المزركشة والمزينة بالأزهار والزخارف الدقيقة، وبالطريقة البسيطة التي ترسم بها الأشجار وبالملائكة ذوي الأجنحة المدببة .

2/ المدرسة الإيرانية المغولية (13-14 م /8 هـ):

ازدهر التصوير الإسلامي في إيران خاصة مع نهاية القرن 7هـ وبداية القرن 8 هـ(13-14م) وهذه الفترة بالذات كانت فترة حكم المغول، ولذلك بالتحديد نشاهد أساليب الشرق الأقصى واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول، والملاحظ أيضا أن الإيرانيين حينما تعرّفوا على منتجات الصين في التصوير انصرفوا عن أساليب المدرسة العراقية.

(1)ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص28.

وبالرغم من أن المغول اشتهروا بالتخريب وسفك الدماء، إلاّ أنهم، وفي المقابل كانوا يبقون على الفنانين ويستخدمونهم فكان عصرهم عصر ازدهار فنون التصوير وصناعة الخزف وتوثّقت صلات العالم الإسلامي بالشرق الأقصى، وتأثر بالثقافة الصينية خاصة في مجال الفن، ويتجلى هذا الأثر في سحنة الأشخاص ذات الملامح المغولية (الجنس الأصفر)، إضافة إلى النجاح النسبي في تمثيل الطبيعة وفي رسم النبات بدقة، كما يتجلى ذلك في مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان فضلا عن رسم السحب التي تميزت بها الرسوم الصينية، وكذا رسوم بعض الحيوانات الخرافية، كما يلاحظ في صور هذه المدرسة تنوع كبير في غطاء الرأس، وأكثر صور هذه المدرسة ما وجد في مخطوطات مثل " الشاهنامة " وكتاب "جامع التواريخ " للوزير " رشيد الدين " المتوفى في بداية القرن 14 م ، وكذا مجموعة رسمت لنسخة من كتاب " كليلة ودمنة " في منتصف القرن 8ه / 14م.

3/ **مدرسة هراة (9ه / 15م) :**

في هذه الفترة كان أهم مركز لفن التصوير مدينة سمرقند التي كانت مقر حكم "تيمورلنك"(*)، والتي جمع فيها الصناع والفنانين فقد كان محبا للفن والأدب، على الرغم من فظاظته، بينما كان ابنه "شاه رخ" من أشد الملوك عطفا على الفنانين، وقد اجتاز الفن في هذا العصر مراحل الاقتباس وأصبح كيانا مستقلا بذاته، ولقد امتازت مدرسة هراة بأساليب فنية متفردة أهمها، مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع، ثم الألوان الساطعة والأشجار الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الإسفنج كما استطاع الرسامون الوصول إلى نسب معقولة بين الأشخاص المرسومين في الصور وما يحيط بهم.

(*) تيمورلنك (1336−1405) م : ملك المغول وحفيد جنكيز خان، ولد في كش بالقرب من سمرقند، فتح خوارزم وقشعر وفارس وسوريا ومصر، خرّب بغداد 1386م ، واحتل موسكو، دخل في صراع مع العثمانيين، فانتصر على بايزيد في معركة أنقرة 1402 م، واتخذ سمرقند عاصمة له، وجاء بالعمال والفنانين والعلماء فازدهرت في عهده (أنظر : **قاموس المنجد في اللغة والإعلام**، بيروت: دار المشرق، 1986، ص 200).

وإن من أبدع الصور التي تنسب إلى مدرسة هراة تلك التي تضمنها مخطوط بالمكتبة الأهلية بباريس يحمل عنوان "مجموعات النجوم " لعبد الرحمن الصوفي، الذي كتب للسلطان التيموري " أولوغ بك بن شاه رخ " في مدينة سمرقند قبل علم 841هـ/ 1437 م.

كما يعتبر كتاب "معراج نامه" الذي كتب " لشاه رخ " في مدينة هراة سنة 840هـ/1486 م. والمحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس من أشهر مخطوطات هذه الفترة بما تضمنه من صور تناولت مواضيع دينية، وتصوّر الرسول (ص) والملائكة، وهذا ما يعتبر خرقا لقواعد دينية محددة، كما اعتبر سابقة واستثناء في تاريخ التصوير الإسلامي، لأنه وكما أسفلنا الذكر ابتعد التصوير عن الدين بعدا بيّنا في الحضارة الإسلامية.

4/مدرسة بهزاد:

ولد "بهزاد " في مدينة هراة في بداية النصف الثاني من القرن 9هـ/ 15م وقد نشأ نشأة فنية طيبة ونعم برعاية السلطان "حسين بيقرا " أحد أحفاد " تيمورلنك " ثم انتقل إلى مدينة "تبريز" أين لمع نجمه، ويقول المؤرخون أنه لم يوجد فنان حظي بذلك الشرف وعظيم الفخر مثلما ناله "بهزاد" على طول التاريخ الإسلامي.

كان "بهزاد " من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية وهو من استطاع أن ينتصر على الخطاطين الذين كانت لهم منزلة أكبر من المصورين إذ كانوا يتحكمون في الفراغات، وبالتالي في حجم الصور التي تأتي في المخطوطات، ولكن " بهزاد " قضى على ذلك، فكان له حق اختيار المواضيع وكذا حجم الصور وبالتالي الفراغات المخصصة لرسم منمنماته، كما امتاز "بهزاد" ببراعته في مزج الألوان، وتفهّم أسرارها وفي التعبير عن الحالات النفسية المختلفة لشخوصه وفي رسم العمائر والمناظر الطبيعية، وقد رسم " بهزاد" صورتين إحداهما للسلطان "حسين بيقرا" والأخرى "لمحمد خان" واللتان تعتبران أول ما وصل إلينا من صور البورتريهات الإسلامية.

ومن آثار "بهزاد" الفنية البديعة ما رسمه في كتاب "بستان" للشاعر الإيراني " سعدي" وهو محفوظ في دار الكتب المصرية وقد كتب هذا المخطوط سنة 893هـ/1488م للسلطان "حسين بيقرا".

وخلاصة القول أن "بهزاد " كان مدرسة في حدّ ذاته تأثر به العديد من المصورين في عصره واستطاع أن يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت قبلا في مدرسة هراة إلى غاية الإتقان.

5/ مدرسة بخارى (10هـ/16م):

بعد سقوط مدينة هراة في يد الأوزبك سنة 913هـ/1507م هاجر منها الكثير من الناس ومن بينهم رجال الفن الذين قامت على أكتافهم وفي مهجرهم مدرسة بخارى، ومن أشهر هؤلاء الفنانين " محمود مذهب "، أما عن أبدع منتجات هذه المدرسة فهي صور من مخطوط "المنظومات الخمس" لنظامي "مخزن الأسرار"، هذا المخطوط الذي ألف في بخارى سنة 944هـ / 1537 م ومما يميز الصور المنسوبة إلى مدرسة بخارى أن غطاء الرأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها السفلي.

6/ المدرسة الصفوية :

استولى " الشاه إسماعيل " الصفوي(*) على هراة عام 1510 م، فانتقل مع "كمال الدين بهزاد إلى تبريز، وتعتبر هذه المدرسة امتدادا للمدرسة التيمورية حتى عام 1587 م، إذ سميت المدرسة الصفوية الأولى . وقامت مدرسة صفوية ثانية من عام 1587 إلى نهاية الدولة الصفوية عام 1739 م، ومؤسس هذه المدرسة الثانية الفنان " رضا عباسي " وكان مقر هذه المدرسة أصفهان، وتمتاز رسوم الأشخاص فيها بالرقة المتناهية والملابس الفاخرة والقدود الرقيقة والعمامة على الرأس، وأصبحت الصور لا تحتوي على أكثر من شخص أو اثنين في

*السلالة الصفوية: سلالة فارسية، اتخذت قزوين عاصمة لها بدأت طريقة صوفية ثم تحولت إلى دولة، أشهر ملوكها "إسماعيل الأول" و "طهمساب الأول"، انقرضت على يد الأفغان 1722م (أنظر: **قاموس المنجد**، المرجع السابق، ص424.)

وضع متكلف وأنوثة ظاهرة، بحيث تجعل من الصعب التفرقة بين الشاب والفتاة ، وفي هذا العصر قلّت المخطوطات لعدم الإقبال على اقتنائها، وبدأ الاهتمام يتزايد بالصور الكبيرة على الجدران والصور الشخصية، ومنذ القرن 18م/12هـ ظهرت التأثيرات الأوروبية بشكل واضح وفقد التصوير الإسلامي شخصيته وطابعه المميز.

7/ التصوير الإسلامي في تركيا :

لم يكن للأتراك مدرسة خاصة في التصوير، فهم لم تكن لهم في هذا الميدان أساليب فنية موروثة على حسب قول "فوزي سالم عفيفي[1]، إنمّا كان جلّ اعتمادهم على مصورين إيرانيين هاجروا إلى تركيا أو على مصورين أوربيين استدعاهم سلاطين تركيا إلى اسطنبول، فاستقدم السلطان " محمد الثاني " عام 1480 م المصور الإيطالي "جنتلي بلليني " ليرسم صورته واستقدم "سليمان القانوني " (1520م–1566م) المصور " شاه قولي " الإيراني، وعمل المصوّر "ولي جان التبريزي" في البلاط العثماني عام 1587م، هذا وقد كان السلاطين الأتراك يستقدمون الخطاطين والمصورين الإيرانيين لكتابة المخطوطات الفارسية والتركية وتزينها، فكان طابعهم الإيراني واضح في الصور، اللّهم إلاّ إذا استثنينا الملابس التركية، فضلا عن استعمال اللون الأخضر الضارب إلى الصفرة، إضافة إلى ألوان الذهب والفضة، وممّا يميز هذه الصور العمائر والأسلحة ومناظر القتال والحصار غير أن نعمت إسماعيل علاّم[2]، تتحدث عن ازدهار في التصوير في عهد السلطان "مراد الثالث" (1546–1595م) والسلطان "سليمان الأول" (1566–1520 م)، وأهم مثال على تصوير تلك الفترة مخطوطتا: "هونرنامة" و"سورنامة"، ويتّضح في صور هاتين المخطوطتين أسلوب تركي متميز خاصة في مخطوط "سورنامة" الذي يعتبر من أجمل إنتاج العصر، و يتضح الأسلوب التركي، على حسب

---

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، ص165.

(2)نعمت إسماعيل علام، **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية**. ط5، القاهرة: دار المعارف، 1992، ص363.

–الكتابة– من خلال المناظر المبجلّة لبطولات الملوك خلال الحروب، وما يتعلق عموما بالأحداث التاريخية التي شهدتها الإمبراطورية العثمانية وسلاطينها وهذا عكس الأسلوب الإيراني الذي اتخذ من الأساطير الخيالية والمنظومات الشعرية موضوعات لصوره.

8/ المدرسة الهندية المغولية:

لمّا استولى "بابر" حفيد "تيمورلنك " على مدينة دلهي عام 1526م أسس الإمبراطورية المغولية التي حكمت الهند (1526–1857م) وهكذا امتدت الحضارة الإسلامية في الهند وقامت مدرسة لها أسلوبها الفني هناك على الرغم من أن أسلوبها يظهر فيه التأثر بمدرسة بهزاد ومدرسة بخارى، غير أن ما يميّز المدرسة الهندية المغولية هو زيادة الاهتمام بالحيز ومحاولة إظهار البعد الثالث واستعمال ألوان هادئة، وفي أوائل القرن 17م/11هـ، قلّ الاهتمام بتصوير المخطوطات وزادت العناية برسم الصور الشخصية، وكان تصوير المتصوفين والنساك وهم يحادثون الأمراء من الموضوعات التي أقبلت عليها هذه المدرسة كما تمتاز هذه الفترة بإتقان رسم اليدين والعناية برسم الملابس وزخرفتها، وزادت العناية برسم المناظر الطبيعية والحيوان والطيور.[1]

وبغض النظر عن تعدد هذه المدارس وتعاقب العصور إلاّ أنه من الممكن الجزم بأن لفن التصوير الإسلامي خصائص عامة تميزه عن غيره من فنون الحضارات الأخرى، فلا تلتبس على الرائي هويته وانتماءه الإسلامي، وقد أجمل ثروت عكاشة هذه الخصائص في النقاط التالية :

1/ احتواء اللوحة على عدة مفردات أو لقطات: إذا تحدثنا خاصة عن العهود الأولى لفن

(1)مدارس التصوير الإسلامي مأخوذ بتصرف عن:
–ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص28–32.
–فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، ص164–166.

المنمنمات، نجد أن هناك عدة لقطات أو مفردات أو مشاهد كثيرا ما ينقصها الاتّساق وعدم الخضوع إلى المنطق كما ترتبط الشخوص بعضها البعض بعلاقات لا يمكن تجسيدها في الواقع مع عدم مراعاة النسب والحرص على عدم ترك موضع فراغ في المنمنمة.

2/ انقسام الصورة إلى موضوعات مستقلة يكاد كل منها يغني بذاته عن الآخر، رغم أنها تكوّن في المجموع شكلا متكاملا.

3/ عدم احترام قوانين المنظور.

4/ الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم محترما فيه النسب الطبيعية، ولا يكترث بتوزيع الضوء والظلال، وإنمّا يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا، وألوانا سحرية عجيبة.

5/ الخلو من الانفعال والأحاسيس على الوجوه الآدمية، وقد يرجع هذا إلى تأثّر الفنانين بالتصاوير الفارسية التي غطت جدران القصور الساسانية في فترة سابقة، بالرغم من أن هناك من خرج عن هذه القاعدة، ونجد ذلك في بعض المخطوطات مثل "جامع التواريخ " لرشيد الدين 1310م، ومخطوط "شاهنامة ديموط" 1330م اللتان لوحظ في رسوماتهما الاهتمام بتجسيد التعبير الانفعالي ولعلّ أوفق النماذج للتعبير عن الانفعال هي التي تمثلت فيها صور الحيوان.

6/ مجانبة كل ما قد يوحي بالمجون والإثارة، لأنّ التصوير كان في الأصل فن بلاط يزيّن قصور الملوك، وطبعا هذه القصور لا تخلوا من زوار وطالبي الحاجة، وأي صورة توحي بالعربدة قد تحطّ من شأن الملوك عند الناس، ولكن مع ذلك لا يمكن نفي وجود صور مثيرة تجسّد مناظر العشق الماجن وما شابهه.

7/ الانصراف عن التجسيم والبروز فالملاحظ بصفة عامة الابتعاد عن التجسيم إذ نلاحظ أن الفنان المسلم لا يريد البحث عن البعد الثالث أي العمق، كما يسعى إليه الفنان الغربي بل اتجه

إلى العكس من ذلك إلى تقنية التسطيح مع ملئ الفراغات.(1)

8/ مرافقة التصوير بالزخرفة الخطية يقول فوزي سالم عفيفي: أنه عادة مالا يكتفي الفنان المسلم بالتصوير فقط ، بل يرفقه بالزخرف الخطي، و نلاحظ ذلك سواء في المنمنمات الواردة في المخطوطات أو التصاوير التي زينت جدران القصور والحمامات بل وفي جميع أنواع الزخرفة الإسلامية التي استعانت دائما بالخط العربي بأنواعه المختلفة.

9/ اختيار الألوان: تميزت الألوان العربية الإسلامية بحسّ خاص، إذ يجعل أي مشاهد يتعرف على شخصية تلك الزخارف والرسوم وتميزها عن أي أسلوب آخر، ولقد استخدمت ألوانها الساخنة والباردة بدرجات متفاوتة ومختلفة، ولم يستخدم اللون مباشرة بل مزج بألوان أخرى لكي يضيف إلى معطيات اللون غنى وثراء.

وللون دلالة رمزية عند المسلمين، فاللون الأبيض دليل النقاء وهو لون ملابس الإحرام، واللون الأخضر هو لون سكان الفردوس أما الأسود، والذي يحيط بمعظم أشكال الزخرفة المذهبة فهو لون الرايتين اللتين كانتا في غزوة بدر، وهو رمز ثبات العقيدة ، ثم إن استعمال الألوان في الفن الإسلامي يؤدي وظيفة جمالية أساسا، وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء والصفراء والبنية، كما استعمل اللون الذهبي بسخاء في الزخرفة الإسلامية بشكل عام، والذهبي لون له بريق سحري من شأنه أن يرفع الإنسان إلى السماء أو الجنة.(2)

أمّا إذا جئنا للحديث عن فن التصوير في بلاد المغرب الإسلامي فنجد آثار هذا الفن قليلة جدا في هذه البلاد، ممّا يوحي بابتعاد المغاربة عن فن التصوير، بالرغم من المكانة المرموقة التي كان يحتلها في أوروبا، وكذا في البلاد الإسلامية الشرقية في الجهة المقابلة خاصة في

---

(1)ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص24-27.

(2)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، ص 67-71.

مطلع القرون الوسطى، اللهم إلا استثنينا تلك الرسوم التي وجدت بقصر الحمراء وبعض المخطوطات المنمنمة التي لم يتجاوز عددها –أو عدد ما عثر عليه– عدد أصابع اليد، هذه الآثار، وإن كانت قليلة، إلا أنها لم تخل من سلامة الذوق ورهافة الحس الفني.

يخبرنا " جابرييل كريسبي " (G.Crespi) أنه ومع حلول القرن 10م، انتشر فن التصوير في العالم الإسلامي في الشرق كما في الغرب في مصر كما في الأندلس، فتصوير الكائنات الحية من آدمية وحيوانية وجد لنفسه مكانة مرموقة في الفن الفاطمي الذي تطور أكثر خلال القرن 11م، ولكن مع قدوم القرن 12م، وبالرغم من استمرار فن التصوير في المشرق، إلاّ انه اختفى شبه كلية في المغرب.[1]

إذن ما وصلنا من فن التصوير من المغرب الإسلامي، ليس بالشيء الكثير، والمثال الوحيد الذي يمكن أن نرجع إليه فيما يخص التصاوير الجدارية، هو ما وجد في قصر الحمراء الذي يرجع تاريخ بنائه إلى القرن 8هـ/14م بقرطبة، ويذكر أن الإسراف كان واضحا في زخرفة هذا القصر، فإلى جانب النقوش النباتية والهندسية، وجدت الأشكال الحيوانية والآدمية خاصة في قاعة السباع وبرج النساء.[2]أمّا تصاوير المخطوطات أو المنمنمات ، فنقول أنه لم يرد إلينا من بلاد الأندلس إلا ثلاث مخطوطات مصورة في فترات مختلفة من العصر المغربي الأندلسي، وأقدم هذه المخطوطات موجود في المكتبة الأهلية في باريس، ويدور حول عالم النبات سيما الأعشاب الطبية ويرجع إلى القرن 6هـ/12م.

أما المخطوطة الثانية فمحفوظة في مكتبة "الفاتيكان" بروما وهي قصة "غرام بياض ورياض" أما النموذج الثالث فمحفوظ في مكتبة الأسكور يال بجوار مدريد وعنوانه "سلوان المطاع في

(1)Gabrielle Crespi, **L'Europe Musulmane. Trad : Française Florence Rivaillon.** Paris : Zodiaque 1982, P239.

(1)سعد زغلول عبد الحميد وآخرون، المرجع السابق، ص553.

عدوان الأتباع" وهي من تأليف "ظفر الصقلي"(*) وتنسب المخطوطة إلى القرن 10هـ/16م[1]

ولقد كان الأدب العربي من أوسع الكتب ذيوعا في العالم الإسلامي، وقد اشتهر الواسطي برسمه "لمقامات الحريري" التي كان الإقبال عليها شديدا، و إلى جانب الواسطي رسم عشرة فنانين ولكنهم لم يذكروا أسماءهم على رسوماتهم كما فعل الواسطي، وقد وصل صيت المقامات إلى الأندلس، فأخذ أدباؤها ينسجون على منوالها ويشرحونها، وعلى الرغم من أن "يوسف عيد" لم يحدثنا عن رسوم هذه المقامات الأندلسية إلا أنه ختم حديثه عنها بقوله: "أن ما عجز عنه الأدب قام به التصوير".[2]

أمّا بالنسبة لفن التصوير في الجزائر، فالحديث عنه سيكون عسيرا، والسبب يعود، لا إلى ندرة الآثار الفنية فحسب، بل أيضا إلى ندرة المراجع التي تهتم بتاريخ فن التصوير في بلادنا إلى درجة كبيرة.

يقول " أبو القاسم سعد الله " في هذا الشأن مركزا على فترة الحكم العثماني بالجزائر مابين القرنين 16و19 :" إذ كان الحكم على ازدهار الحياة الثقافية في الجزائر يعتبر فقيرا في هذه الناحية، فقد عرفنا عناية العلماء بالعلوم الشرعية والأدب والتواريخ المحلية والتصوف ولكن عنايتهم بتدوين الطب والحساب والفلك والرسوم والعمارة والموسيقى قليلة".[3]

ومنه نستنتج أن أهل الجزائر بما فيهم العلماء لم يكونوا مهتمين بعالم الفن –على الأقل بالتأليف فيه– وقد يكون هذا راجع إلى اعتباره في نظرهم من الأمور الترفية التي لا يجدر

(*)ظفر الصقلي: هو ظفر بن محمد بن عبد الله حجة الدين (1103–1169م) لغوي وأدبي ورحالة، ولد في صقلية ونشأ في مكة وجال في أنحاء الأندلس والمغرب واستقر في حماة وتوفي فيها(أنظر: **قاموس المنجد**، المرجع السابق، ص443).

(1)محمد عبد العزيز مرزوق، **الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس**. لبنان: دار الثقافة، دون تاريخ، ص314.

(2) يوسف عيد ، **الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القوسطية**. ط1، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993، ص 162–163.

(3)أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي (1500–1830م)**. ط1، ج1، لبنان: دار المغرب الإسلامي، 1998، ص 401.

إلقاء البال لها لسبب أو لآخر بينما نحن نعلم الآن أن رقي الفنون هو مقياس لتقدم الحضارة أولا وقبل كل شيء، وعلى رأس قائمة الفنون، فن التصوير الذي يعكس مدى رهافة ذوق وسعة معرفة صناعه، ومن ورائهم –طبعا– المجتمع الذي ينتمون إليه، فهل كانت لفن التصوير مكانة ما في الجزائر؟.

نعود مجددا إلى ما كتبه أبو القاسم سعد الله " في أمر فن التصوير خلال العهد العثماني بالجزائر إذ يقول: " لم يكن الرسم منعدما، كما يعتقد بعض الناس إلى وقت قريب... حقا إن الفنانين لم يجدوا تشجيعا كالذي وجده فنانو عصر النهضة في ايطاليا وغيرها، ولكنهم مع ذلك استطاعوا أن يعبروا بالوسائل المسموح بها دينيا وذوقيا وعلى كل حال، فليس صحيحا ما يقال أن الجزائريين كانوا لا ينتجون الرسوم الفنية، لأن الدين حرمها، أو أنهم لم يكونوا يفهمون البعد وتناسق الألوان في الصور، فقد عثر على لوحة رسمها بعض الجزائريين سنة 1824م بطلب من "حسين باشا " وهي تصور المعركة التي جرت بين الجزائريين والإنجليز في السنة المذكورة.[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الفنانين الجزائريين في تلك الفترة كانوا صناعا في الحقيقة ، يجمعون بين مواهب شتى ، فنجد الواحد منهم خطاطا ونقاشا ورساما في آن واحد، وقد يكون حتى مهندسا معماريا وبناء بارعا كما هو الحال مع أسرة " أبن صارمشق " التلمسانية التي اشتهرت بهندسة البناء والنقش، وقد لمع فناني هذه الأسرة " محمد بن صارمشق " الذي وجدت نقوشه على عدة آثار عمرانية خلال القرن 12م وكذلك " إبراهيم البحر كلي " الذي نقش المحفورة في جامع "كتشاوة "[2]

ثم مرت الجزائر بعد ذلك بفترة ركود ثقافي وفني، على الرغم من أنها لعبت دورا مهما على

(1)أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص449.

(2)المرجع نفسه، ص449.

الصعيد السياسي والتجاري بل أنها كانت مركز عبور ثقافي وتجاري غير أن الفنانين الجزائريين عاشوا عهدا طويلا من الظلام الدامس دام أكثر من سبعين سنة، فخلال هذا العهد لا نكاد نجد من استعمل الرسم والزخرفة، ولم تستأنف المسيرة الفنية نشاطها المحدود إلا في أواخر القرن 19م ، مع أفراد عائلات عريقة كعائلة "ابن الحفاف " وعائلة "ابن سامية" و "صارمشق" و"فرفارة".(1)

و من الأسماء البارزة " يوسف بن الحفاف " الذي زاول حرفة النقش في أوائل القرن 20 م ويعتبرون من النوادر في فن الموزاييك، كما لمع أيضا في نفس المجال اسم " عمر بن سماية" الذي كان رساما ونقاشا وخطاطا في آن واحد.

ولكن من سرق أضواء الشهرة بحق هم عائلة "راسم" التي كانت تعتبر بحق عائلة فنية أبا عن جد، فالوالد "علي راسم " كان يرسم وينقش وينحت إبداعات رائعة على الزجاج كما كان يرسم على الورق، وقد اشتهر ولداه "محمد " و "عمر" ، هذا الأخير الذي كان مناضلا في ميدان الصحافة والأدب وكذلك خطاطا ورساما ، إذا كان قد أصدر جريدتي " الجزائر" و"ذو الفقار" حافلتين بخطوط يده ورسوماته حسب رواية الرواة أما إذا تحدثنا عن أخيه " محمد راسم" الذي سخر نفسه لفن المنمنمات وأثرى فيه بالشيء الكثير فإنه استحق وبجدارة لقب الأب المجدد والباعث لفن المنمنمات الإسلامي على الصعيدين العربي والإسلامي في العصر الحديث وذلك دون منازع .

---

(1)أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)**. ط1، ج1، لبنان: دار المغرب الإسلامي، 1998، ص419.

الفصل الرابع

تحليل سيميائي لنماذج من الفن التشكيلي الإسلامي.

تمهيد:

خصص الفصل الرابع من الدراسة لتطبيق التحليل السيميائي على مفردات عينة الدراسة التي اختيرت كعينة قصدية بناء على مواضيع اللوحات المختارة والتي أردناها أن تمس مناطق وعصور مختلفة من تاريخ الفن الإسلامي ، ولكن على الرغم من ذلك حاولنا أن نركز على الفن في الغرب الإسلامي من خلال تلك اللوحات التي مثلت الفن الأندلسي، أو تلك اللوحة التي مثلت فن المنمنمات في الجزائر لصاحبها المجدد "محمد راسم". وقد راعينا في هذا الاختيار ما أتيح لنا الحصول عليه والتوثيق له.

وعليه جاء الفصل التطبيقي مقسم إلى خمسة مباحث بحيث خصص المبحث الأول لتحليل نموذج من فن التصوير من عصر النشأة (العصر الأموي) أمّا المبحث الثاني فتم من خلاله تحليل نموذج من فن الزخرفة النباتية في بدايات العصر الأموي بالأندلس، في حين خصص المبحث الثالث لتحليل نموذج من فن الزخرفة الهندسية في أواخر العهد الأندلسي بغرناطة، وهي الفترة نفسها التي اختيرت لتكون موضوع المبحث الرابع والذي تم فيه تحليل نموذج من فن الخط العربي، بحيث أن المباحث الثلاثة الأخيرة تمثل العصر الذهبي للفن

الإسلامي. أمّا المبحث الخامس فخصصناه لتحليل نموذج من فن التصوير المصغر(المنمنمات) من العصر الحديث بالجزائر.

وقد تمّ تطبيق التحليل السيميائي على مفردات عينة الدراسة وفق التكامل المقارباتي المختار والذي تمّ عرضه في موضع سابق، والذي من خلاله شكلت شبكة التحليل الموظفة.

التذكير بشبكة التحليل:

1-حلقة التعرف:

-موضوع اللوحة -اسم صاحب اللوحة -تاريخ ظهور اللوحة -التقنية المستعملة- الشكل و الأبعاد -المكان

2-حلقة الوصف:

-العلامات الأيقونية

-العلامات التشكيلية: عدد الألوان ودرجة انتشارها- الأحجام- الخطوط الرئيسة والأشكال الهندسية

-العلامات اللغوية

3-حلقة المعنى الحرفي: المعنى الأولي الذي نخرج به من ربط العناصر مع بعضها البعض.

4-حلقة السياق المحاذي: التاريخ الشخصي لصاحب العمل وعلاقته بإنجازه- الوعاء التقني والتشكيلي الذي ينتمي إليه العمل- الجمهور المستقبل للعمل- مدى شهرة العمل

5-حلقة السياق المحيط : طبيعة المجتمع المعاصر من خلال التطرق للسياقات التاريخية والجغرافية التي أحاطت بإنتاج العمل.

6-حلقة معنى المعنى: المعنى البلاغي الذي أدت إليه السيرورة الدلالية.

7-حلقة ما وراء المعنى: الخروج بالمعنى البلاغي للعلامة من نطاق الثقافة المنتجة الضيق إلى نطاق الثقافة الإنسانية الواسع.



أنموذج التحليل (1): عينة من فن التصوير تمثل فسيفساء أرضية من "قصر المفجر"

(بادية الشام، القرن 8م)

المبحث الأول: تحليل أنموذج من فن التصوير.

1/حلقة التعرف:

-**موضوع اللوحة:** شجرة الحياة

-**اسم صاحب اللوحة:** مجهول

-**تاريخ ظهور اللوحة:** تم إنجازها تقريبا ما بين 743-744م، و اكتشفت من قبل دائرة الآثار الفلسطينية سنة 1935.

-**التقنية المستعملة:** فسيفساء أرضية

- **الشكل و الأبعاد:** إطار نصف دائري مساحته غير مدونة

-**المكان:** أرضية أحد حمامات "قصر المفجر" و الذي يعود تاريخ إنشائه إلى عهد الخليفة الأموي "هشام بن عبد الملك" (724-734م)، و هناك من يرجعه إلى فترة حكم ابن أخيه الخليفة " الوليد بن يزيد" (743-749م)[1]

2/حلقة الوصف:

-**العلامات الأيقونية:** اللوحة تتوسطها أيقونة لشجرة كبيرة متشابكة الأغصان كثيفة الأوراق بها ثمار كبيرة يبدو أنها ثمار فاكهة التفاح أو الرمان، و أسفل الشجرة و بين الحشائش المتناثرة على يمين و يسار المشهد نلمح أيقونات لهيئات حيوانية. على اليمين نرى أسدا متوثبا على ظهر غزالة بمنظر جانبي ، أمّا على اليسار فتطالعنا غزالتين الواحدة خلف الأخرى، و دائما بزاوية جانبية.

(1) **زخرفة خربة مجمع الفجر**.[http//www.quantara.med.org/show.document.php] (1 أوت 2016).

-**العلامات التشكيلية:**

-**عدد الألوان و درجة انتشارها:** استعملت في اللوحة الفسيفسائية هذه ألوان قليلة ولكنها شديدة الانسجام، درجات متنوعة من اللونين البني و الأخضر، إضافة إلى اللون الزهري المحمّر.

يتصدر القائمة اللون البني، حيث جاءت خلفية اللوحة بلون بني أشقر فاتح ترابي (بما أن اللوحة مصنوعة من الحجر الرملي) بينما جذع الشجرة فجاء بلون بني أكثر كثافة، لتزيد درجته فيما تعلق بالهيئات الحيوانية ، على الرغم من أنه استعمل هو الآخر بتدرجين مختلفين. و يلي البني تدرجات اللون الأخضر الذي استعمل لتلوين الحشائش المتناثرة على جانبي الشجرة بتدرج غامق قريب إلى السواد، ببنما تراوح لون أوراق الشجرة بين أخضر معتدل و أخضر مصفر. ثمّ في المرتبة الأخيرة يأتي اللون الزهري المحمر الذي صبغ ثمار التفاح أو الرمان.

-**الأحجام:** الشجرة تحتل أكبر مساحة في مركز اللوحة، إذ تشغل حيزا كبيرا شاقوليا و حتى أفقيا من خلال تفريعات أغصانها المورّقة. أمّا الأشكال الحيوانية فهي جاءت بأحجام أصغر نسبة إلى الشجرة لتحاكي بذلك النسبية الطبيعية لموضوع الصورة.

-**الخطوط الرئيسية و الأشكال الهندسية:** في إطار نصف دائري جاءت اللوحة المسماة "شجرة الحياة" و الإطار ذاته متكون من ثلاثة أطر أو أفاريز زخرفية، أولها إطار خارجي متآكل من جراء عوامل الزمن و التعرية، و ما بقي منه يعلمنا أنه كان عبارة عن خطوط منحنية ومتعرجة فيما يوحي بأشكال نباتية، أمّا الإفريز الثاني أو الأوسط فمحشو بمثلثات متساوية السيقان متجاورة الواحدة لصيقة بالأخرى في شكل سلسلة ممتدة، بينما جاء الإفريز الداخلي على شكل ضفيرة شكلتها خطوط منحنية ملتفة على بعضها البعض.

أمّا اللوحة فقد تشاطرتها مجموعة من الخطوط المستقيمة سواء كانت شاقولية أو أفقية أو مائلة، إلى جانب الخطوط المتعرجة المنحنية لتشكل لنا مجموع العلامات الأيقونية ذات المرجع النباتي (الشجرة و النبيتات) و المرجع الحيواني (الأسد و الغزلان الثلاثة).

-**العلامات اللغوية:** اللوحة خالية تماما من أي علامة لغوية.

3/حلقة المعنى الحرفي:

هذه اللوحة الفسيفسائية موضوعها منظر طبيعي بري محض، و قد أولى الفنان أهمية لرسم أدق تفاصيل شجرة التفاح التي تتوسط اللوحة و تحتل أكبر حيز فيها، ممّا أوحى لمؤرخي الفن و المختصين بإطلاق اسم " شجرة الحياة" على هذه القطعة الأثرية، أضف إلى ذلك منظر الحيوانات البرية الموجودة على جانبي الشجرة و التي رسمت بدقة بالغة لتأكد على –طبيعية– المشهد إن صحّ التعبير.

4/حلقة السياق المحاذي:

–**التاريخ الشخصي لصاحب اللوحة و علاقته بها:** صاحب اللوحة مجهول، و قد اختلف المؤرخون في انتمائه، أهو فنان مسلم أم واحد من أهل الذمة (أي من الصناع المسيحيين من أصحاب البلد الأصليين) غير أن غالبيتهم يتفقون على أنه واحد من الصناع السوريين المحليين الذين ورثوا فن الفسيفساء عن الحضارتين اليونانية و الرومانية، هذه الأخيرة التي احتلت أرض الشام لعدة قرون خلت قبل الفتح الإسلامي، و ذلك بغض النظر عن انتمائه العقائدي، و هذا ما تأكده عالمة الآثار "فان برشم" التي تؤكد أن الفسيفساء التي صنعت بأمر من الوليد بن عبد الملك في دمشق و ما جاورها لم تكن من صناعة عمال من البيزنطيين.[1]

ومن جهته يقول عفيف بهنسي: إن تقاليد فن الفسيفساء قديمة في بلاد الشام، و كان الصناع المهرة من السكان قد أتقنوا صناعة الفصوص الملونة و المذهبة، و أتقنوا تنضيدها في الكنائس و الأديرة، و هذا يعني أن ما قدمه الصناع المهرة في بلاد الإسلام كان استمرارا و لم يكن ضروريا استيراد العمال و الفنانين الأجانب.[2]

---

(1)سعاد ماهر، المرجع السابق،ص218.

(2)عفيف بهنسي، **شمال جنوب، حوار في الفن الإسلامي "دراسة نقدية مقارنة"**، الشارقة، دائرة الثقافة الإعلام،2001،ص41.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى و بما أننا نتحدث عن صانع و ليس فنان بالمعنى الحديث للكلمة –إذ الأمر يتعلق هنا بالقرن الثامن للميلاد– فلا يمكن الجزم بعلاقة حميمة للفنان بلوحته، حيث أن تزيين القصور بالصور و الزخارف هي مهنة و حرفة كغيرها من الحرف ولو أنها تتطلب أيادي ماهرة و حس فني راق. تقول كلود عبيد: إن القصور عادة لا تسلم أمور تزيينها إلاّ إلى خيرة الرسامين، و الذين عليهم أن يعالجوا فنهم بما يرضي الذوق السائد من ناحية وما يؤكد إمكاناتهم العالية وما يعكس الطبيعة الاجتماعية الخاصة للملوك والأمراء آنذاك من ناحية ثانية.(1)

وهذا ما يعطي انطباعا أن الصانع–الفنان صاحب اللوحة أنجز لوحته بناء على التقاليد الفنية السائدة آنذاك في البلد، و ربما اختار واحدا من المواضيع التي كانت متداولة، إلاّ أن هذا لا ينفي أبدا صفة الإبداع في اللوحة.

–**الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:** هذه اللوحة تعدّ من الصور الجدارية التي كانت تزين القصور في بداية الفن الإسلامي و قد استعملت فيها تقنية الفسيفساء التي كانت معروفة في الحضارات القديمة، و التي تعرّفها سعاد ماهر بقولها: " الفسيفساء هي موضوعات زخرفية مؤلفة من أجزاء صغيرة و متعددة الألوان من الزجاج أو الحجر ويتم تثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت. و قد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية، و الأغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة".

وقد عرفت الحضارات القديمة في مصر والعراق وغيرهما طريقة الزخرفة بالفسيفساء... كما استخدمت الفسيفساء الحجرية في الفن الإغريقي والروماني. و قد عرف المسلمون الفسيفساء منذ العصور الأولى للإسلام، و ظلوا يزخرفون بها مبانيهم طوال قرون، و أقدم مؤرخ أورد لنا استخدام المسلمين للفسيفساء هو " البلاذري" سنة868م فذكر أن الخليفة " عبد الملك بن

(1)كلود عبيد، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**. المرجع السابق،ص142.

مروان" قد أرسل إلى عمر بن عبد العزيز واليه بالمدينة الفسيفساء ليستخدمها في إعادة بناء المسجد النبوي بالمدينة. على أن أقدم الزخارف الإسلامية المؤرخة التي وصلتنا هي زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة (بالقدس الشريف) التي تم بناؤها و زخرفتها سنة72هـ/691م."[1]

-**الجمهور المستقبل للوحة:** ذكرنا أن هذه اللوحة عثرت عليها فرق التنقيبات الأثرية في ردهة إحدى الحمامات التي وجدت "بقصر المفجر" الواقع شمال مدينة أريحا، و الذي يذكر جلّ المؤرخون أنه أحد قصور الاستجمام التي يملكها الخليفة الأموي " هشام بن عبد الملك" (724-734م) و لو أن هناك من يشكّ في أنه كان ملكا لولي عهده الخليفة " الوليد بن يزيد" (773-749م)[2]. و لكن بغض النظر عن ذلك يبقى القصر ملكا لأحد خلفاء أو أمراء بني أمية في الربع الثاني من القرن الثامن للميلاد، و هو بني أصلا كقصر للاستجمام و الراحة.

و بالتالي فاللوحة محلّ التحليل هي منجزة لجمهور ضيق وهم مستعملو الحمام الملكي، سواء كان الخليفة أو الأمير بمفرده أو هو و بعض خدمه و حاشيته المقربة.

- **مدى انتشار اللوحة و شهرتها:** لقد تحدث بعض المؤرخون المسلمون القدامى عن الصور الجدارية التي وظّفت فيها تقنية الفسيفساء في العصر الأموي كالبلاذري الذي سبقت الإشارة إليه وكذلك المقدسي الذي أشار إلى فسيفساء قبة الصخرة وجاء ذلك في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي.[3]

و على الرغم من عدم ذكر المصادر التاريخية القديمة للوحة محلّ التحليل على وجه التحديد إلاّ أن هذا لم يمنع من كونها غدت أشهر اللوحات الفسيفسائية الإسلامية في العصر الحديث، إلى درجة سعي منظمة اليونسكو لإدراجها في قائمة التراث الإنساني كونها احتفظت

---

(1)سعاد ماهر، المرجع السابق، ص216.

(2)عزت أندراوس، **إنقاذ أكبر فسيفساء العالم في قصر هشام بأريحا** [http :// www.coptichistory.org3330.html] (4أوت 2016).

(3)سعاد ماهر، المرجع السابق، ص216.

بشكلها كاملا و بألوانها الأصلية و قاومت عوامل الزمن منذ القرن الثاني الهجري الربع الثاني من القرن الثامن الميلادي.[1]

5/حلقة السياق المحيط: لوحتنا الفسيفسائية تعود إلى العصر الأموي، و تحديدا إلى فترة حكم الخليفة " هشام بن عبد الملك" (105-125هـ/724-743م) وهي كما ذكرنا تقع في ردهة حمام تابع لقصر "المفجر" على مقربة من أريحا بفلسطين، و هي في ذلك العصر كانت تابعة لسوريا(بلاد الشام). إذ بعد عصر الخلفاء الراشدين قامت الدولة الأموية و قد اتخذ "معاوية ابن أبي سفيان" دمشق عاصمة لحكمه و حكم أسرته من بعده (661-750م)

و بذلك توسّع الإسلام متخطيا حدود الجزيرة العربية إلى بلاد الشام التي كان قد فتحها "خالد بن الوليد" سنة 635م. وفي عهد الخلافة الأموية وصلت الجيوش العربية إلى المحيط الأطلسي غربا، وفي أوائل القرن الثاني من الهجرة أصبح سلطان الإسلام ممتدا من وادي كشمير حتى إسبانيا، و قد استفاد العرب من الحضارات التي كانت قائمة على كل هذه الأرض، ولكن لم تلبث أن تكونت حضارة عربية إسلامية ابتعدت أكثر فأكثر عن أي تأثير و أخذت طابعا وتقليدا موحدا على الرغم من اختلاف الأمصار كما يقول عفيف بهنسي.[2]

لقد فتن عرب الجزيرة بمظاهر الفن و الترف الذي كان سائدا في الشام و أعجبهم تفنن النصارى في العناية بدور عبادتهم، و لأنهم أصبحوا سادة البلاد و حكاّمها فقد حرصوا على أن لا تبدو قصورهم و دور عبادتهم -أي المساجد- بأقل شأنا من غيرها، لذلك نجد أن حكام بني أمية أولوا اهتماما بالغا لإبداء مظاهر الفن و الجمال في العمارة الإسلامية بالعاصمة دمشق وما حولها من أقاليم منذ وطأت أقدامهم الأرض و استقر بهم الحال. يضيف عفيف بهنسي في هذا الشأن: ابتدأ العرب بعد الإسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين في بداية الأمر بالتقاليد

(1)عزت أندراوس، المرجع السابق، ص2.

(2) عفيف بهنسي، "جمالية الفن العربي". **عالم المعرفة**، العدد 14(فبراير 1979) ،ص28.

القائمة في كل من العراق و سوريا، و هي ساسانية في الأولى و بيزنطية في الثانية، وكان "عبد الملك بن مروان" قد أنشأ في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الأقصى. كما أقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق، ثم أقام الخلفاء الأمويون ما يقرب من ثلاثين قصرا ما زالت آثار بعضها ماثلة حتى اليوم ومن بينها قصر المفجر.[1]

و قصر "المفجر" كما سبقت الإشارة يعتقد أنه يعود إلى عهد الخليفة الأموي " هشام بن عبد الملك" و هو من بين أكثر خلفاء بني أمية اتصافا بالحزم و الرأي و حسن السياسة كما تذكره المصادر التاريخية، و هو إلى ذلك كان يتصف بشدة الحرص على المال.

و في عهده امتلأ بيت المال إلى درجة غير مسبوقة مما ساعد على استقرار الأمور السياسية فترة من الزمن على الرغم من أن الدولة كانت تتهددها أخطار داخلية و خارجية.[2]

إن وجود هذه الفسحة من الاستقرار السياسي و الاقتصادي مكنت الخليفة و أمرائه من إظهار بعض من مظاهر البذخ و الترف في قصورهم، فكانت بداية الفن الإسلامي الذي تأثر في مرحلة أولى بالفنون القائمة قبل الإسلام، و هي فنون قامت خاصة في بلاد الشام على التعاليم الإغريقية التي تمجّد المحاكاة و تؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني فكانت القصور مليئة بالصور الجدارية و الفسيفساء ذات المواضيع التشبيهية و التي تزخر بالشخوص الآدمية و الهيئات الحيوانية إضافة إلى المناظر الطبيعية، و هذا ما دفع بعضهم إلى الاعتقاد بأن التصوير التشبيهي عند المسلمين في تلك الفترة كان مقبولا، و خاصة بعد أن أوضحت المكتشفات الأثرية أعمالا فنية تصويرية تمت بأمر من الخلفاء أنفسهم دون خوف أو حرج من إثارة حفيظة الفقهاء و العامة من الناس.[3]

---

(1)عفيف بهنسي، "**جمالية الفن العربي**". المرجع السابق، ص29.

(2)محمد شهيد طقوس، **تاريخ الدولة الأموية 41-132هـ 661-750م**. ط7، لبنان: دار النفائس، 2010، ص151-165 بتصرف.

(3)عفيف بهنسي، "**جمالية الفن العربي**"، المرجع السابق،ص52.

6/حلقة معنى المعنى:

إن العلامات التشكيلية و الأيقونية التي تضافرت من أجل البناء الدلالي للوحة تطلعنا على أن اللغة البصرية الموظفة لا تمتّ بصلة إلى قواعد الفن التشكيلي الإسلامي إلاّ بالقدر الذي انتمت فيه مكانيا لأحد قصور بني أمية في الشام، و هذا أمر منطقي للغاية إذ أن زمن إنجاز هذه اللوحة يصادف زمن ميلاد حضارة جديدة، و بالتالي زمن الاقتباس الفني عن الحضارات السابقة.

فمن الناحية التشكيلية يتفق غالبية المختصين أن هذه اللوحة الفسيفسائية ذات تأثير هلنستي محلي واضح، إذ أن منطقة الشام كانت حديثة العهد بالإسلام و هي فوق ذلك لديها تقاليد فنية محلية عريقة و قد غذّتها بالتقاليد الفنية الرومانية، و على رأس هذه التقاليد التصوير وفق أسلوب الفسيفساء الذي شهد في العصرين اليوناني(333–30ق.م) و الروماني(30–313م) تطورا من حيث التقنية متقدم جدا، فقد استعملت الأحجار المكعبة الملونة لبناء مشهد متكامل يحترم فلسفة الجمال المادي التي انتهجها الفن الروماني و سلفه اليوناني من قبله، و انتشر في كامل البحر الأبيض المتوسط خلال القرون الأولى للميلاد و اقترن تطوره مع بناء الكنائس. [1]

و لقد كانت الفسيفساء في هذه الفترة تستعمل بغرض تزييني دنيوي قبل أن توظف لغرض عقائدي ، فهي كما قال عفيف بهنسي ذات هدف تجميلي قبل كل شيء و هي في جل مواضيعها تعبير عن أقصى حالات السعادة.[2]

أضف إلى ذلك، أن التصميم العام للوحة جاء وفق تقليد معروف و متداول في المنطقة منذ قرون خلت، فعادة ما كانت المواضيع تمثّل في لوحات مركزية تسمى " شعارات" تحيط بها أطر

---

(1)موسى ديب الخوري، **الفسيفساء عبر العصور، فن عريق و متجدد**

[http://www.maaber.org/issue_november10/art1.htm] (3أوت 2016)، ص9 بتصرف.

(2)عفيف بهنسي، **جمالية الفن العربي**، المرجع السابق،ص46.

من زخارف هندسية أو نباتية[1].

كلّ هذا يدل على أن العلامات التشكيلية محل التحليل في أساسها انطلقت من فلسفة جمالية غير تلك الفلسفة الجمالية التي يرى الإسلام بها الكون، إنها فلسفة جمالية مادية مبنية على البحث عن المثل الأعلى في الجمال لكل موجود حسيّ والتي عرفت في الحضارات الوثنية القديمة و بقت آثارها واضحة المعالم حتى بعد دخول الديانة المسيحية مسرح الأحداث، إذ سرعان ما حرّف هذا الدين السماوي الذي يدعو إلى عبادة الإله الواحد الذي لا تدركه الأبصار و أصبح يصوّر هذا الإله في الأديرة و الكنائس على شكل بشري مكتمل التشريح متناسق الأبعاد. و بهذا جاء التأكيد مرة أخرى على قدسية محاكاة الطبيعة في أرقى مظاهرها الجمالية و هو مبدأ استمر قائما في الفن البيزنطي و الهيلنستي ثم الغربي إلى نهايات عصر النهضة الأوروبية، و ذلك على العكس من الفن الإسلامي الذي أهمل فن التصوير القائم على محاكاة الواقع وتجسيد صورة الإنسان وتمجيده إلى درجة أنه لم يعتبر شكلا من أشكال الحضارة الإسلامية على الرغم من عدم غياب نماذج منه على امتداد العصور الإسلامية المختلفة.[2]

و خير مثال على هذه النماذج اللوحة محلّ التحليل. إنّ تشكيلات الألوان و تدرجاتها لا تضفي صفة التشبيه على بناء موضوع اللوحة فحسب بل أيضا تعطي أحساسا قويا بالتجسيم والبعد الثالث ممّا يجعل أسلوبها واقعيا إلى درجة كبيرة، فالأوراق خضراء بتدرجات مختلفة تتراوح بين أخضر مصفرّ إلى أخضر مسودّ للدلالة على مدى كثافة أغصان و أوراق الشجرة /الموضوع، و الإيحاء بمدى قربها أو بعدها عن مصدر الضوء المفترض (الشمس) و الحال ذاته ينطبق على الجذع المتراوح بين تدرجات اللون البني في إشارة إلى الظل والنور، و هو ما لا تخلو منه الهيئات الحيوانية أيضا والتي صممت بناء على خطوط مائلة و متعرجة للإيحاء بقوة الحركة و الحياة، فالسكون الحي للشجرة تقابله الحياة الصاخبة للحيوانات البرية التي تحوم

---

(1)موسى ديب الخوري، المرجع السابق، ص24.

(2)عفيف بهنسي، **شمال جنوب، حوار في الفن الإسلامي"دراسة مقارنة"**، المرجع السابق،ص38.

حولها، و هذا لا يتأكد من خلال حركة الخطوط فحسب، بل أيضا من خلال أداء الألوان التي تؤكد من جهتها –على الرغم من واقعيتها– على مدلولات الحركة و الحيوية و الانبعاث المتجدد الذي يمثله الأخضر، مقابل الوقار والثبات والاستقرار الذي يمثله البني، هذا إضافة إلى أدائها المتقن من ناحية التضليل الذي، و على حدّ تعبير عفيف بهنسي كان شديد الوضوح مفيدا في التعبير عن التشريح و الحركات و إبداء التجسيم الدقيق في تكوين الأسد و الغزلان الثلاثة في أسفل الشجرة.(1)

ثم إن شدة الإحالة على المرجع الواقعي الذي تتصف به العلامات الأيقونية لا ينفي عنها قوتها البلاغية، إذ يختفي وراء المعنى الأولي لهذا المنظر الطبيعي الخالص الذي تمثله شجرة التفاح بثمارها المحمرّة، و الحيوانات البرية التي تطلب رزقها كلّ على طريقته ووفق ما تمليه غرائزه، سلسلة دلالية عميقة الغور و تحيلنا هي الأخرى على ثنائيات متناقضة: مشهد وديع لغزالتين رشيقتين ترعيان العشب على يسار اللوحة، مقابل مشهد عنيف لأسد ضار يفترس غزالة على اليمين، و بين هذا و ذاك تنتصب في الوسط وبشكل حيادي تام شجرة فارعة الطول كثيفة الأوراق مثمرة تشهد في صمت مجرى الأحداث حولها.

إنها التقابلات التي تفرضها العلامات التشكيلية في تحديد تموقع العلامات الأيقونية وفق قانون مضبوط خاص تحدده جهتي اليمين و اليسار و تفصله في الوسط المنطقة الحيادية التي هي المركز: فاعلين على اليمين يقابلهما فاعلين آخرين على اليسار، و شاهد حيادي في الوسط ...وحشية على اليمين مقابل وداعة على اليسار..مواجهة مقابل ألفة و انسجام ..حرب مقابل سلام.. قوة مقابل ضعف.. موت مقابل حياة.. وكلّ هذا يتوسطه مركز ساكن كبر و أينع و أثمر دونما أدنى مبالاة.

هي الحياة الدنيا ملخصة في هذا المنظر الطبيعي: فالشجرة هي الدهر، و هي الدنيا التي

(1)عفيف بهنسي، **جمالية الفن العربي**، المرجع السابق، ص49.

تغري بجمالها الغافلين عن حقيقتها، كما أغرت بظلها و أوراقها و ثمارها الغزالات الغافلات الثلاثة في المشهد؛ هي الحياة التي تقف شاهدة دون اكتراث لمجرى الأحداث حولها و يمرّ الجميع و تبقى هي على حالها، يغفل من يغفل و يتحيّن الفرص من يتحيّن؛ يموت من يموت و يحيى من يحيى، إنها الحياة الأرضية..ذاك ما تخبرنا به في انسجام تام مفردات النص/اللوحة بما فيها الخلفية ذات اللون الترابي و فضاءها الذي يحدّه إطار نصف دائري في إيحاء إلى سطح الأرض الذي تعلوه قبة السماء بإحكام و تحيط به من كل الجهات كإحاطة الإطار الزخرفي المضفر بالمشهد، بكل ما تحمله الضفيرة من دلالات المتانة والقوة.

غير أن تداعيات المعنى البلاغي لا زالت تتوالد، فشجرة التفاح ليست مجرد الحياة الأرضية التي تقف في سكون وحياد، إننا سنكتشف في مستوى دلالي أعمق أنها أهم الفاعلين على الإطلاق، ذلك أنها اقترنت في الثقافات اللصيقة بالديانات السماوية بتلك الشجرة الغاوية التي كانت سببا في خروج الجنس البشري من الجنة السماوية و نزوله إلى أرض الكدّ والضنك.

هذه التداعيات التي نفضل معالجتها في مستوى التحليل اللاحق، ذاك أن اللوحة لا تنتمي كما رأينا من قبل إلى محض الثقافة الإسلامية بقدر انتمائها إلى مفترق طرق ثقافي إسلامي مسيحي بيزنطي بحكم معطيات الحقبة الزمنية التي أنجزت فيها.

7/حلقة ما بعد المعنى:

إن موضوع الشجرة اليانعة ذات الثمار الحمراء و الأسد و الغزلان التي حولها موضوع مألوف في الصور الأيقونية الكنسية منذ القديم، و الحقيقة أن هذه اللوحة ينقصها في المشهد ثلاث أيقونات حتى تصبح مجرد نسخة من تلك الصور المسيحية: أيقونتان آدميتان تستر عوراتهما أوراق شجر للدلالة على "آدم" و "حواء" و أيقونة الحية الملتفة على جذع الشجرة التي تدل على عدوهما الذي أغواهما بأكل الشجرة المحرمة التي كانت سببا في خروجهما هما وذريتهما من الجنة و نزولهما إلى الأرض. هذا الشبه القوي من حيث الموضوع هو الذي دفع

علماء الآثار و مؤرخي الفن لتسمية هذه اللوحة الفسيفسائية (الإسلامية) بشجرة الحياة، بالرغم من أنه لا وجود لمفهوم هذه الشجرة في العقيدة الإسلامية.

لقد اكتست الشجرة منذ غابر العصور الكثير من الرمزية إلى درجة أن هناك من الشعوب من قدّسها و عدّها آلهة، كون مدلول الشجرة ارتبط في المخيال البشري بالخصب و الأمن الغذائي والخير العميم، و هذا ما تأكد من خلال المكانة الدلالية التي اكتستها في الديانات السماوية منذ العهد القديم، ذلك أن الشجرة ارتبطت بقصة الإنسان الأول "آدم" عليه السلام وزوجه الأنثى الأولى "حواء" و قد ذكرت أسفار التوراة ثم الإنجيل كيف لعبت "الشجرة" دورا فاعلا في تحديد مصير –لا آدم و حواء فحسب– بل كل الجنس البشري من بعدهما.

جاء في سفر التكوين من خلال سرد قصة خلق آدم عليه السلام ما يلي "وانبت الرب الإله من الأرض كل شجرة شهية للأكل، وشجرة الحياة في وسط الجنة وشجرة معرفة الخير و الشر"[(1)]

و في موضع آخر من القصة جاء "و أوصى الرب الإله آدم قائلا: من جميع شجر الجنة تأكل أكلا، و أمّا شجرة معرفة الخير و الشر فلا تأكل منها لأنك يوم تأكل منها موتا تموت"[(2)]

و نحن نفهم من خلال هذين النصين أن الشجرة في العقيدة المسيحية ليست واحدة بل هما شجرتين، إحداهما " شجرة الحياة" و ثانيتهما "شجرة معرفة الخير والشر"، و لو عدنا لتفاسير الكتاب المقدس نجد أن الخطيئة ارتكبت ساعة أكل آدم و حواء من الشجرة المحظورة التي هي شجرة "معرفة الخير والشر" فكان عقاب الإله لهما أن حرمهما من أكل ثمار شجرة " الحياة" التي تخلدهما، ثم أنزلا إلى الأرض ليشقيا و يموتا كضريبة للتوبة والمغفرة:

"ملعونة الأرض بسببك،بالتعب تأكل منها كلّ أيام حياتك،و شوكا وحسكا تنبت لك، حتى تعود إلى الأرض التي

(1)سفر التكوين2: 9.

(2)سفر التكوين2: 16.

أخذت منها".[1]

و لقد أورد القس " أنطونيوس فكري" ضمن ما كتبه عن الرموز في الكتاب المقدس تفسيرا مهمّا، و هو أن شجرة الحياة هي شجرة تفاح، والتفاح هو في الإنجيل إشارة إلى جسد المسيح. أمّا شجرة معرفة الخير و الشر فيعتقد أنها شجرة الرمان، و هي رمز الشهداء و الدم المبذول من أجل المسيح، و الله لم يكن يريد من آدم أن يعرف الشر فهو إن عرفه سيختاره بسبب ضعفه، و الشر ظلمة و الله نور و لا شراكة للنور مع الظلمة، وهذا موت لأنه انفصال عن الله و الله هو الحياة.[2]

إذن الخطيئة الأولى كانت أكل من شجرة و العقاب الأول كان حرمان من الأكل من شجرة. و بهذا كانت الصلة وثيقة بين الإنسان و الأرض بما فيها من دواب و مخلوقات وشجر، فهي العقاب و هي الجائزة الأولى بعد الظفر بالغفران.

و لعل هناك استطراد مهمّ فيما يخص الشجرة الموضوع في اللوحة أهي شجرة تفاح أم شجرة رمان، بتعبير آخر هل هي شجرة الخطيئة أم شجرة الجائزة الكبرى " الخلود" ؟

إن غالبية كتب تأريخ الفن يصفون الشجرة الموضوع على أنها شجرة الرمان على الرغم من أن اللوحة أسموها " شجرة الحياة" و في هذا تضارب كبير أو على العكس من ذلك إيحاء عميق بكون هذه الشجرة هي الشجرتان معا و من خلالها تكتمل دورة الحياة و المصير بالنسبة للإنسان و الأرض و الدواب و الجنة الموعودة.

و لكن لهذه الشجرة تأويل آخر في العقيدة الإسلامية، على الرغم من أنها تكتسي ذات

---

(1)سفر التكوين3: 17-19.

(2)أنطونيوس فكري، **الرموز في الكتاب المقدس**

[https//: st-takla.org/books/fr-ontonios-fekry/symbols/trees.html] (7أوت2016).

الأهمية في قصة الإنسان مع الأرض و الجنة والشجرة.

فلقد وردت قصة الإنسان الأول و علاقته بالشجرة التي كانت سببا في معاقبته و نزوله من الجنة و بداية مشواره على الأرض في القرآن في عدد كثير من المواضع.

يقول سبحانه " و قلنا يا آدم اسكن أنت و زوجك الجنة و كلا منها رغدا حيث شئتما و لا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين فأزلّهما الشيطان عنها فأخرجهما ممّا كانا فيه و قلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدوّ و لكم في الأرض مستقر و متاع إلى حين فتلقّى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم" (1)

و قوله سبحانه " و يا آدم اسكن أنت و زوجك الجنة فكلا من حيث شئتما و لا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووري من سوءاتهما و قال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين"(2)

و في موضع آخر " فوسوس إليه الشيطان، قال يا آدم هل أدلّك على شجرة الخلد و ملك لا يبلى، فأكلا منها فبدت لهما سوآتهما و طفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة و عصى آدم ربه فغوى" (3)

والملاحظ هنا أن الفاعلين في القصة هم أنفسهم والبداية والنهاية نفسها، غير أن مجريات الأحداث وما تعلق بها من أسباب ونتائج متباين تباين العقيدتين.

وهذا ما يوضحه تفسير ابن كثير لآيتي سورة البقرة في أن قوله سبحانه لا تقربا هذه الشجرة هو اختبار من الله تعالى و امتحان لآدم.(4)

وبالتالي فالحكمة من التحريم هي تدريب آدم عليه السلام على طاعة الله ومعصية إبليس

(1)**سورة البقرة**، الآيتين35،36.

(2)**سورة الأعراف**، الآيتين 19،20.

(3)**سورة طه**، الآيتين 120،121.

(4)**موضوعات القرآن الكريم** [https//:Quranbysubjecte.com] (8أوت2016).

من خلال تجربة عملية حتى يكون مستعدا لخلافة الأرض و تعميرها و سيادتها كما يحب خالقها، هذه التجربة برمتها هي التي علمت آدم و زوجه الخطأ و الصواب، و الخير و الشر وليست الشجرة و ثمارها في حدّ ذاتها، إذ أنها كانت أداة الامتحان لا الامتحان. وبهذا تكون مقولة شجرة الحياة أو بتعبير أصحّ شجرة الخلد في العقيدة الإسلامية غير مقبولة وينظر إليها على أساس أنها مجرد افتراء. فالكائن البشري قدره الأرض و لذلك خلق وخلقت من أجله جميع موجوداتها من دواب و نبات، لقد خلق ليكون سيّدها وهاديها لخيره و خيرها و حاميها من شر عدوه و عدوها، ثم يفنى ليكون بعد الفناء الخلود اللاّنهائي. ذاك هو الامتحان و تلك هي الدورة الحقيقية الكاملة للإنسان و الأرض والشجرة والدواب و الجنة.

وعلى هذا الأساس من الاختلاف في وجهات النظر بين الديانات السماوية الثلاث تقف أيقونة الشجرة –موضوع اللوحة– في مفترق طرق دلالي فرضه عليها السياق التاريخي والجغرافي الذي شهد إنتاجها.



أنموذج التحليل(2): عينة من فن الزخرفة النباتية تمثل فسيفساء جدارية بمسجد قرطبة (الأندلس، بداية من القرن 9م)

المبحث الثاني: تحليل أنموذج من فن الزخرفة النباتية:

1/حلقة التعرف:

-**موضوع اللوحة:** زخرفة نباتية

-**اسم صاحب اللوحة:** مجهول

-**تاريخ ظهور اللوحة:** ما بين القرنين 9م /10م.

-**نوع الحامل و التقنية المستعملة:** فسيفساء جدارية.

-**الشكل و الحجم:** مقطع من فسيفساء جدارية لمحراب على شكل قوس لم تذكر أبعدها.(1)

-**المكان:** مسجد قرطبة بالأندلس.

2/حلقة الوصف:

-**العلامات التشكيلية:**

-**عدد الألوان و درجة انتشارها:** يسيطر على هذه الفسيفساء الجدارية بالدرجة الأولى اللونين الأصفر والأخضر ليليهما اللون الأحمر، ثم الأبيض والأسود.

المقطع الفسيفسائي المدروس مقسم إلى جداول أو شرائط بحيث يختص كل شريط بتكوينه الزخرفي وتوزيعه اللوني.

الشريط الذي يشغل الجانب الأيمن من الصورة يطغى عليه اللون الأصفر كونه لون الخلفية كما أنه لون المساحات الداخلية لغالبية التشكيلات النباتية المعبرة عن الأوراق باختلاف أشكالها ليأتي اللون الأخضر الذي خصص للأغصان والمحيط الخارجي للأوراق ثم الأحمر لتحديد

(1)عبد العزيز الدولاتي، **مسجد قرطبة وقصر الحمراء**، الجزائر: موفم للنشر،2014،ص87.

محيط بعض الهيئات الزهرية تارة، وتارة أخرى لملئ بعض المساحات الدقيقة وقد ورد مصحوبا في الغالب باللونين الأبيض و الأسود.

أمّا الشريط الزخرفي الثاني الذي يظهر على يسار الصورة فقد تم توزيع الألوان فيه بشكل معاكس للتوزيع الذي رأيناه في الشريط الأول، بحيث يكتسح الخلفية اللون الأخضر الغامق والذي يشغل أيضا المساحة الداخلية لهيئة زهرة تحيطها أوراق صغيرة، ليليه في المرتبة اللاحقة اللون الأصفر الذي شغل باقي مساحات التفريعات النباتية وهو مرفق باللون الأحمر الذي خصص للتأكيد على التفاصيل. والأحمر ذاته وظف للفصل بين الشريطين بل وبين كل الشرائط المكونة للعمل الزخرفي إجمالا كما تبديه الصورة من خلال الجزء الصغير من الشريط الثالث الذي يبدو في الجانب السفلي الأيسر ، والذي لم تخرج تشكيلته اللونية عن تلك الموظفة في الشريطين الباقيين مما يثبت أن الفسيفساء برمتها شكلت من هذه الألوان المذكورة آنفا دون غيرها.

-**الأحجام:** لا يمكن الحديث في هذه الفسيفساء الزخرفية عن البعد الثالث سواء كان حقيقيا أو موحى به، وبالتالي فتناولنا للأحجام لن يخرج عن التسليم المسبق بأنها مسطحة أي أن الأمر يتعلق ببعدين لا أكثر. وعليه فإن أهم ما يميز هذا العمل هو تساوي مساحات الأشرطة التي تحوي الزخرفة النباتية من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الزخرفة تشغل كل حيز الشريط بشكل امتداد رأسي وبحجم مماثل وإن اختلفت التفاصيل.

-**الخطوط الرئيسية و الأشكال الهندسية:** أهم الخطوط التي تفرض وجودها الصارخ في هذه التشكيلة الزخرفية هي الخطوط المستقيمة الرأسية رفقة الخطوط المنحنية الملتفة حول بعضها والمستديرة، على الرغم من أن الجميع يشتركون في جعل الانطباع الغالب هو الإيحاء بالامتداد

الشاقولي. أما الأشكال الهندسية فبإمكاننا تمييز الأشكال الدائرية والمستطيلات والمثلثات والمعينات.

-**العلامات الأيقونية**: العلامات الأيقونية هي عبارة عن تمثيلات لأشكال نباتية مختلفة متصلة فيما بينها على شكل أغصان ممتدة كثيرة الأفرع كثيفة الأوراق والبراعم والأزهار المختلفة الأشكال والأحجام.

العلامات اللغوية: غير موجودة في هذا المقطع .

3/حلقة المعنى الحرفي: ما يبدو واضحا للوهلة الأولى أن موضوع العمل هو تشكيلات نباتية ممتدة في أطر ضيقة متجاورة فيما يشكّل في الإجمال شكل قوس يمثل انحناءة المحراب. فالمقطع الفسيفسائي محلّ التحليل لا يتعدى كونه زخرفة نباتية تزيّن محراب مسجد قرطبة في شكل أغصان مورقة تتخللها بعض النهايات الزهرية. غير أنه لا يمكننا التعرف على المرجع الطبيعي لهذا النبات الممثل، ذلك أن الزخرفة النباتية الإسلامية بصفة عامة تعتبر تجريدات بعيدة عن الأصول الطبيعية على حدّ تعبير " عبد الصاحب الخزاعي" إذ من عادة الفنان المسلم رسم وحدات تكوينية أساسية وربطها ببعضها البعض عن طريق وضعها على امتدادات من الخطوط اللينة أو المتموجة أو اللولبية، وهي امتدادات خطية مجردة تصل الوحدات الورقية بأغصان وسيقان لا تمت بصلة إلى الواقع النباتي الحقيقي.[1]

4/حلقة السياق المحاذي:

-**التاريخ الشخصي لصاحب العمل الفني و علاقته بإنجازه:** صاحب العمل مجهول، إذ أن أشغال الزخرفة والفسيفساء عادة ما تعتبر أعمالا حرفية لا أكثر ومن النادر أن نجد في الأعمال الفنية المنتمية لمثل هذه الفترات القديمة تاريخيا إمضاء لصاحب العمل كما يحدث في العصر الحديث. غير أن "عبد العزيز الدولاتي" يذكر أن المؤرخ "ابن عذاري" روى أن الخليفة الحكم "الحكم الثاني" طلب من إمبراطور القسطنطينية أن يبعث له من يتولى صنع الفسيفساء فوق

(1)عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي، المرجع السابق، ص139.

جدار المحراب والقباب.[1] ممّا جعل الكثير من مؤرخي الفن يرجحون أن أصل الصانع من بيزنطا أي من غير العرب المسلمين غير أن هذا ليس أكيدا .

-**الوعاء التقني و التشكيلي الذي ينتمي إليه العمل:** صمم العمل وفق أسلوب الفسيفساء الذي سبق وأن تناولته الدراسة في موضع سابق[*]، وقد أوردت بعض الروايات التاريخية أن أصل فسيفساء المحراب هي من بلاد الروم، وقد سبق للأمويين في الشام أن حلّوا مساجدهم كقبة الصخرة ومسجد المدينة المنورة وجامع دمشق بنفس الفسيفسائية، ولكن العالم الفرنسي "جورج مارسي" يرى أن ذلك لا يعني مطابقة الزخرفة الموجودة في جامع قرطبة للأصل البيزنطي بل يلاحظ فيها أشكالا ووضعيات وتفاصيل غير معهودة في القسطنطينية وفي رافينا وفي القدس أو حتّى في دمشق. دائما حسب "الدولاتي" [2].

-**الجمهور المستقبل للعمل:** الجمهور المستقبل المعاصر للعمل هم جموع المصلين وزوار المسجد الذين عايشوا مدينة قرطبة الإسلامية بداية من وقت نهاية أشغال فسيفساء المحراب وإلى غاية سقوط المدينة ومعلمها الديني في يد الفرنجة، كما سنفصّل في ذلك في موضع لاحق. ليتغير الجمهور بعدها ويصبح جموع المتعبدين المسيحيين من رواد المسجد الذي حوّل إلى كنيسة. ليدوم الوضع على هذا النحو عدّة قرون (1236-1881م) حيث في نوفمبر 1881م سجّل الجامع ضمن المعالم القومية الإسبانية وشرع في ترميمه وإحيائه.[3] وكان هذا إيذانا بأن يفتح المسجد للجمهور المتذوق للفن الإسلامي في العصر الحديث.

-**مدى شهرة العمل:** تعدّ الفسيفساء التي تشغل محراب مسجد قرطبة والمعروف "بمحراب الحكم الثاني" من بين أكثر الإنجازات الفنية جاذبية في المسجد، غير أنه لا يمكن الحديث عن هذه

---

(1)عبد العزيز الدولاتي، **مسجد قرطبة وقصر الحمراء**، تلمسان، موفم للنشر، 2011، ص30.

(*)أنظر المبحث الأول من الفصل الرابع: ص 242.

(2)عبد العزيز الدولاتي، المرجع سابق، ص84.
(3)المرجع نفسه، ص29.

الفسيفساء بمعزل عن أشغال الحفر والنقش والتصميم المعماري، والتي تحلى بتفاصيلها جميعها هذا الجزء المهم من المسجد الذي يعتبر من أشهر المساجد الأثرية في العالم، وقد سبق وأن ذكرنا ما ورد عن المؤرخ "ابن عذاري" وهو لا يختلف من حيث درجة الإشادة والإعجاب عمّا ذكره غيره من المؤرخين المعاصرين الآخرين من أمثال المؤرخ "ابن سعيد" الذي بالغ في وصف المواد الخام الثمينة التي صنع منها المنبر والمقصورة، وكذا وصف المؤرخ "بشكوال" لتجديد الحكم الثاني لأحواض الميضات بفناء الجامع والتي استلزمت مجهودات كبيرة من أجل نقل الرخام وحفر قناة الماء التي شقت ابتداء من سفح الجبل [1].

وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على مدى ذيوع صيت مسجد قرطبة بكل ما يحويه من منجزات فنية، وأنه كان صرحا فنيا عظيما بالنسبة لمعاصريه وهو لا يزال كذلك إلى يومنا المشهود هذا.

5/حلقة السياق المحيط: لقد لخص مسجد قرطبة تاريخ الحكم الأموي بالأندلس والذي اتخذ من مدينة قرطبة عاصمة له إلى حين سقوطها في يد العدو. فقد ظل هذا الصرح الفني محلّ اهتمام خاص عند أمراء بني أمية منذ اعتلاء صقر قريش "عبد الرحمن الداخل" سدة حكم بلاد الأندلس وإلى غاية أيام "الحاجب المنصور ابن أبي عامر" الذي ضعفت الدولة بعده وآلت إلى الزوال. حيث تواصلت أشغال الإعمار والتجديد فيه حسب المؤرخين ما يفوق القرنين من الزمن.[2]

تذكر كتب التاريخ أن العصر الذهبي للأندلس الإسلامية بدأ من حكم "عبد الرحمن بن معاوية" الذي بويع له في قرطبة سنة 138هـ/756م، إلى غاية أواخر القرن الرابع الهجري بعد وفاة "الحاجب المنصور". لتسقط بعدها دولة الخلافة وتنقسم الأندلس إلى ممالك الطوائف

(1)المرجع نفسه، ص28.

(2)المرجع نفسه، ص26.

فانحدرت حدودها إلى نهر "باجه" حيث أن الأندلس لم تعد تشمل إلاّ نصف الجزيرة الأيبيرية لتتوالى ضربات الممالك المسيحية بعدها والتي استغلت تشرذم وتشتت الداخل الإسلامي فتسقط الأندلس نهائيا في موقعة العقاب سنة 609هـ/1202م بعد استسلام مدينة غرناطة آخر معقل للمسلمين، وبذلك تطوى صفحة الأندلس الإسلامية بعد إعمار حضارة راقية دامت ثمانية قرون.[1]

أمّا إذا عدنا تحديدا للسياق التاريخي الذي أعيد فيه تصميم المحراب وكل ما تعلّق به من أعمال فنية بما فيها الزخرفة النباتية الفسيفسائية محل التحليل، فسنرجع إلى فترة حكم "الحكم الثاني" بما أن المحراب أصلا معروف باسم "محراب الحكم الثاني"، وهو "الحكم بن عبد الرحمن" الملقب بالمستنصر بالله الذي تولى الخلافة الأموية على بلاد الأندلس في الفترة الممتدة ما بين (350هـ/961م- 366هـ/976م) وقد كان رجل دولة وحرب وسياسة، وإلى جانب ذلك رجل علم وأدب وحضارة. فإلى جانب سيطرته على استتباب الأوضاع في الداخل والخارج بفضل انتصاراته المتلاحقة على أعدائه، شهدت الأندلس في عهده انتشار المكتبات وأصبحت صناعة النسخ من أحسن الصناعات حتى أن النساء كن يشتغلن فيها في بيوتهن.

أماّ في المجال العمراني فقد قام الحكم الثاني بزيادة مساحة الجامع بقرطبة، وجلب المهندسين الذين حددوا الزيادة. وكتب إلى ملك الروم يخبره بأنه في حاجة إلى الفسيفساء لاستكمال المسجد، فبعث إليه الملك ثلاثمائة وعشرين قنطارا من الفسيفساء ومعها الصانع الذي يتولى ذلك. وقد توفي الحكم سنة (366هـ/976م) تاركا وراءه ولي عهده صاحب الإحدى عشرة سنة في قبضة الوزير ابن أبي عامر الذي استولى على الحكم وكان هذا إيذانا بزوال دولة بني أمية في الأندلس.[2]

(1)عبد القادر قلاتي، **الدولة الإسلامية بالأندلس، من الميلاد إلى السقوط**، ط1، الجزائر: دار الأصالة،2010،ص7،8.بتصرف

(2)المرجع نفسه،ص 86، 87.

وبزوال الحكم الأموي تقهقرت قوة الدولة الإسلامية وحضارتها بالأندلس وساد الشقاق والنزاع بين دويلات ضعيفة همها الحكم لا الوحدة، ممّا جعلها فريسة سهلة في يد أعدائها المتربصين بها.

6/حلقة معنى المعنى: ننطلق في قراءة المعنى البلاغي من التشكيلات اللونية السائدة في هذا المقطع الفسيفسائي، وقد أشرنا في سياق حلقة الوصف إلى أن الغلبة كانت للونين الأصفر والأخضر، وإذا أخذنا بالاعتبار أن المادة الخام التي أنجز بها هذا العمال الفني هي عجين البلور، فإننا سندرك أن هذه المادة ستكسب الألوان بريقا ولمعانا مما يضفي الكثير من الإشراق عليها بسبب انعكاس الضوء، ولهذا دلالات إضافية يجب أن تِؤخذ بعين الاعتبار.

بالنسبة للون الأخضر، هو لون ذو قيمة معتدلة، وسطية بين الساخن والبارد، هو لون مسكن ومنعش. وعلى حد تعبير كلود عبيد: في كل ربيع تعود الأرض لترتدي معطفا أخضر حاملة معه الأمل، لدى كان الأخضر رمزية الأمل والقوة وطول العمر، فهو لون الخلود الذي ترمز إليه عالميا الأغصان الخضراء. وفي الدول الإسلامية استعمل الأخضر بسخاء في الأعلام وفي قباب المساجد وغيرها حيث اعتبر شعارا للتحية ورمزا للغنى المادي والروحي.[1]

ويعدّ الأخضر من أكثر الألوان توظيفا في الفن الإسلامي، ذلك أنه لون السهل الخصيب وبالتالي لون التجدد والبعث، كما أنه من ألوان الفضاء الشاسع الذي يسلب الأشياء أجسامها ويعطي إحساسا باللانهائية على حسب قول "فوزي سالم عفيفي".[2]

وهو فوق كل ذلك كقيمة لونية له مكانة دلالية هامة في القرآن الكريم، فهو يعد ثاني أكثر الألوان ذكرا في القرآن الكريم بعد اللون الأبيض، إذ تم وروده سبع مرات في مواضع مختلفة وكلها يكتسي فيها اللون الأخضر دلالة إيجابية كونه متعلق بنعيم الجنة – الحياة الأبدية السعيدة– يقول سبحانه واصفا ثياب أهل الجنة:" **يحلّون فيها من أساور من ذهب ويلبسون ثيابا**

(1)كلود عبيد، **الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها رمزيتها ودلالاتها**، المرجع السابق، ص 91-95 بتصرف.

(2)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، ص71.

خضرا من سندس وإستبرق متكئين فيها على الأرائك نعم الثواب وحسنت مرتفقا"[1]

كما استعمل الأخضر في سورة يوسف للدلالة على الحياة والنضرة والتجدد :" **وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات** "[2]

وتضيف كلود عبيد أن الأخضر استعمل في الإسلام للدلالة على إحياء الأرض بعد موتها فاخضرار الأرض وخصوبتها بفعل المطر من دوافع التفكر في حقيقة الوجود.[3]

أما بالنسبة للون الأصفر، فهو وإن كان من الألوان الأقل استعمالا في الفن الإسلامي على حسب سالم عفيفي[4] إلاّ أنه يعدّ من الألوان المشرقة بالرغم من أنه يحمل ازدواجية دلالية فهو حينا لون النور والحياة، وحينا آخر لون السقم ودنو الأجل، لون سطوع القدرة الإلهية من جهة ولون قبح الوجوه القاسية المتهكمة الشريرة، وهذه الازدواجية الدلالية وردت أيضا في القرآن الكريم، فكما ذكر الأصفر في آيات قرآنية للدلالة على المرض والموت، استخدم أيضا للدلالة على البهجة والسرور.[5]

فمعنى الموت والفناء نجده في قوله سبحانه:" **اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد كمثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يكون حطاما وفي الآخرة عذاب شديد ومغفرة من الله ورضوان وما الحياة الدنيا إلاّ متاع الغرور** "[6]

أما دلالة البهجة والسرور فنجدها في قوله تعالى:" **إنها بقرة صفراء لونها تسرّ الناظرين**"[7]

.

---

(1)سورة الكهف، الآية 31.

(2)سورة يوسف، الآية 43.

(3)كلود عبيد، **الألوان**، المرجع السابق،95.

(4)سالم عفيفي، المرجع السابق، ص71.

(5)كلود عبيد، **الألوان**، المرجع السابق، ص 107-114، بتصرف.

(6) سورة الحديد، الآية 20.

(7) سورة البقرة، الآية 69.

غير أننا نجد في هذا العمل الفني بريقا للألوان تكسبه إيّاها الخامة المستعملة كما سبق الذكر، وهذا ما أضفى لمعانا للون الأصفر يقرّبه بشكل ما من اللون الذهبي المعدني، الذي هو لون رئيس في الفن الإسلامي، حيث أنه لون يسلب الأشياء أجسامها، ويخرج الإنسان من الواقع الأرضي ويرفعه إلى الجنة التي هي الغاية الكبرى في العقيدة الإسلامية.[1]

أما بالنسبة للون الأحمر، الذي استعمل لرسم الحدود الخارجية للأشكال والأيقونات، فهو في الثقافة العربية لون ساخن مرتبط بشدة الحر فيقال " حمراء الظهيرة"، كما هو لون النار والدم أما في الثقافة المسيحية فهو لون يرمز إلى دماء المسيح ولون عباءة القديسين ولون الاستشهاد في سبيل الدين.[2]

أما في الفن الإسلامي فهو عادة ما يستعمل في مساحات محدودة كلون ثانوي. وفي كثير من الأحيان يدخل الأحمر في لعبة التناوب الرمزي مع الأخضر حيث تزهر الوردة الحمراء بين الأوراق الخضراء، وترى بعض الحضارات أن ارتقاء الحياة يبدأ من الأحمر ويغيب في الأخضر.[3]

هذا، وإذا ما جئنا للحديث عن اللونين الأبيض والأسود الذين وظفا في هذا المقطع الزخرفي الفسيفسائي في مساحات ضيقة، فهما اللونين أو القيمتين اللونيتين الأكثر التصاقا من الناحية الدلالية ببعضهما البعض، حيث يعبران معا عادة عن جميع التناقضات الممكنة في هذا الوجود: الليل والنهار، النور والظلام، الخير والشر...[4]

غير أن هذه الدلالات المنعزلة لكل لون على حدة، تجد في توزيعها المتباين عبر مساحات العمل دلالة متكاملة تغلب عليها معاني الأمل والبهجة وانبعاث الحياة.

---

(1)سالم عفيفي، المرجع السابق، ص71، 72.

(2)كلود عبيد، **الألوان**، المرجع السابق، ص75.

(3)المرجع نفسه،ص 73-91 بتصرف.
(4)المرجع نفسه، ص 53-71 بتصرف.

من جهة أخرى نجد أن التمثيلات الأيقونية أخذت من الناحية التشكيلية -دائما- امتدادا شاقوليا مائلا منقسما إلى مساحات شبه مستطيلة منفصلة بحدود وتباينات لونية تضعنا أمام دلالات الخطوط والأشكال المهيمنة على العمل، فالخطوط الرأسية تحمل دلالات السمو والنمو وهي دلالات مأخوذة أصلا من الطبيعة والمتمثلة في نمو النبات وشموخ الأشجار (موضوع العمل) كما تعبر عن الاستقرار والثبات والتوازن، وإذا ما زاوجنا هذه الخطوط بخطوط أخرى ذات طبيعة منحنية فهذا سيضفي على الدلالات الأولى دلالات إضافية توحي بالوداعة والرشاقة والرقة والتوسع الهادئ، فإذا أضيف لها الميل أضيفت لها دلالة الحركة.[1]

وكل هذه الدلالات تجد ضالتها بل وتأكيدها من ناحية العلامات الأيقونية ممّا يضفي تكاملا في الوظيفة البلاغية التي يعمل من أجلها كل عنصر في هذا البناء النصي.

فالتمثيلات الأيقونية لأشكال أغصان النبات الأخضر المتسامي والمتفرع في استدارات وانحناءات متداخلة على خلفيات خضراء تارة وصفراء أخرى، يبقي القارئ مستوحيا الدلالات ذاتها التي سبقت الإشارة إليها: النمو، التسامي، البهجة، الأمل والانبعاث. وهي معاني وإن كانت مرتبطة بجمال مظاهر الطبيعة الدنيوي، إلاّ أنها في هذه الفسيفساء تحديدا -كونها تزين المحراب- تأخذ بعدا دلاليا أعمق يبسط سيطرته على أي معنا ثانوي آخر: إنه تمثيل تجريدي لبهجة الجنة السماوية التي يرجوها كل مؤمن ويدعو لحيازتها كل مصل يصلي في مسجد قرطبة بما فيهم أميرهم " الحكم الثاني" الذي حرص بشخصه على جلب أحجار الفسيفساء وإنجازها ليجعل من المحراب الذي يمثل قبلة المصلين طريقا للجنة التي تمثل أسمى أمانيهم ولعلّ تلك الخطوط المتصاعدة في تداخلات مفرّعة تبدو وكأنها لا نهائية يوحي بتلك الابتهالات التي تتصاعد دون انقطاع راجية رضا المولى عزّ وجلّ وجنته.

---

(1) عدلي محمد عبد الهادي، محمد عبد الله الدرايسة، **نظرية اللون، مبادئ في التصميم**، ط1، الأردن: مكتبة المجتمع العربي، 2011، ص 95-102 بتصرف.

وغير بعيد عن هذا المعنى يقول عفيف بهنسي " قد يكون الرقش النباتي تسبيحا لله تعالى وذكرا مستمرا يمتطي مظاهر الطبيعة الممثلة بعناصر نباتية فردوسية من الأوراق والأزهار والثمار. فالفنان المسلم يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء، ولذلك فهدف الفنان ليس التعويض عن حاجة مادية، وإنما الكشف عن أعماق الحياة في صيغ فنية تعبر بشكل غير مباشر عن التقوى، وبالتالي فهذه الصور تحقق الحاجة الروحية لا المادية، فتصوير رموز الجنة ليس مطلبا ماديا، على الرغم من أنه يحث على طلب الثواب. وكثيرا ما ألح الفنان على تصوير الجنة موئل الصالحين عن طريق تصوير استعارات من الجنة كرمز لثمرة التقوى والتقرب من الله، وتتمثل الاستعارات بالنباتات التي ذكرت في القرآن الكريم كعلامات للجنة كالنخيل والرمان والتين والأعناب، والزيتون والسنابل والزهور، هكذا الجنة كما وردت في آيات القرآن الكريم وافرة الظلال ودانية القطوف. [1]

يقول سبحانه في وصف الجنة التي وعد بها الأبرار والمتقون:" **ودانية عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا**"[2]

وفي آية أخرى، قوله تعالى:" **مثل الجنة التي وعد المتقون تجري من تحتها الأنهار أكلها دائم وظلها تلك عقبى الذين اتقوا وعقبى الكافرين النار**" .[3]

ثم إن هذه التشكيلات النباتية -كما رأينا ذلك في حلقة الوصف- نجدها تتكرر بأسلوب متواتر ودقيق في شكل أشرطة شبه مستطيلة متساوية الحجم لتشغل كل حيز المساحة المراد تزيينها ونقصد هنا طبعا قوس المحراب. وللتكرار في حدّ ذاته إيحاءاته الخاصة في الفن التشكيلي الإسلامي، فقد فسره المختصون بأنه تناغم مع الإيقاعات الكونية التي يعتبر الإنسان جزء

---

(1)عفيف بهنسي، **شمال جنوب، حوار في الفن الإسلامي "دراسة نقدية مقارنة"**، المرجع السابق، ص44.

(2)سورة الإنسان، الآية 14.

(3)سورة الرعد، الآية 35.

منها[1] فالإنسان يعيش التكرار بصفته إشعار باستمرارية الحياة والوجود، فالليل والنهار يتعاقبان وكذلك الأيام والأشهر والسنون، وخطوات المرء تتعاقب هي الأخرى وبتعاقبها المتكرر يصل صاحبها إلى غايته...وبهذا يصبح مدلول التكرار دال في السيرورة السيميوزيسية لمدلول حركة الحياة وتواصلها، ووفق هذا المدلول يتولد مدلول آخر هو السعي الحثيث إلى موجد الحياة والكون، وبذلك يتصل الدنيوي بالأخروي كما اتصلت فروع التشكيلات النباتية موضوع اللوحة بأغصانها وأوراقها متصاعدة نحو الأعلى.

من جهة أخرى، وعلى الرغم من كوننا نصنف هذه التمثيلات النباتية ضمن العلامات الأيقونية كونها تتمتع بشبه نسبي مع المرجع الواقعي، إلاّ أنها في حقيقة الأمر لا تأخذ منه إلاّ بعض خصائصه، ذلك أنها تتعمد تحويره والابتعاد ما أمكن عن مطابقته مما دفع بالمختصين إلى تصنيف الزخرفة النباتية الإسلامية ضمن الفن التجريدي الذي يسعى إلى الهروب من العالم المادي إلى عوالم المطلق اللانهائي، وبهذا نجدها تتسل إلى العلامات الرمزية .

وفي هذا السياق يضيف عبد الصاحب الخزاعي" إن هذه التجريدات كانت توحد بين إيمان الفنان المسلم وتطلّعه الجمالي، ولكونها تكشف عن صميم تعبيره الباطني، فقد فصل بينها وبين الظواهر الحياتية أو الجمالية التي تتكئ على الوقائع المادية، لذلك فقد قصر جهوده الفنية على إعادة ترتيب وتركيب بنائها الجمالي، وعمل على حل الروابط القائمة بين الوحدات أو الأشكال وإقامة علاقات أخرى أكثر عمقا (من الناحية الدلالية) أو التوفيق بين ما هو كائن من عناصر العمل الفني وما يجب عليها أن تكون. وعلاوة على ذلك كانت وراء هذا المبدأ غايات أساسية ومنها إحداث كثرة شكلية وموضوعية متنوعة ومتناسلة تنتمي إلى رحم واحد يتألف من نسيج تلك الأوراق والأغصان والتلافيف اللامادية أو اللانباتية، ذلك، لتنمو دون حاجز مادي أو معنوي محمول عليها، وكأن مبدعها المسلم أراد لها أن تتحرك كأشكال وخطوط وألوان خارج

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، 72.

الحدود الزمكانية، أو تنطلق كالروح في عالم الأبدية الذي يضمن لها البقاء الدائم." [1]

وهو التأويل نفسه الذي استنبطه " شوقي الموسوي": "إن عالم النبات كان مصدر إلهام الفنان المسلم، وكان تعبير هذا الفنان عن النبات يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتجرد من كل أثر مرئي طبيعي. بمعنى أنه ينتقل بالشكل الطبيعي الواقعي للنبات كما هو في الطبيعة المرئية إلى الشكل الأيقوني ومن ثمّ ينتقل إلى الشكل الرمزي المجرد، فالزخرفة النباتية الإسلامية تمتاز بالتعقيد والتكرار والتماثل، كما تمتاز بوجود تنوع بالأشكال النباتية من وريقات ثنائية وثلاثية إلى كيزان الصنوبر والمراوح النخيلية الملتفة حول نفسها. هذه الأوراق والفروع النباتية التي تنساب في حركة ديناميكية تضم في داخلها العناصر النباتية الأخرى كالأزهار بأنواعها والوريدات داخل الفروع الملتوية وداخل الأشكال الهندسية، وبهذا حاول الفنان المسلم أن يبتعد بوحداته النباتية عن صورها المرئية أي المحاكاة، فلا تكاد تشاهد من الفروع والأغصان والأوراق إلاّ خطوطا منحنية أو ملتفة متصلة بعضها بالبعض الآخر."[2]

وبهذا تكون التشكيلات النباتية موضوع العمل محل التحليل في تماس بين صنفين من العلامات –كما حددها بورس– الأيقونة والرمز، تماما كما هي في تماس بين العالم المرئي (عالم الشهادة) والعالم اللامرئي (عالم الغيب) بمفهومه الإسلامي الذي يحرم أي تجسيد للعالم الماورائي المقدس، فهي تتخذ رمزيتها كجملة واحدة متسامية عن أي تحديد أو تشخيص، فكانت كل هيئة نباتية محورة بعيدة عن مرجعها الطبيعي.. وهنا الفرق بين الرمزية الإسلامية والرمزية في الديانات الأخرى.

(1)عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي، المرجع السابق، ص135، 136.

(2)شوقي الموسوي، **المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي** ، ط1، دمشق: دار تموز، 2011، ص178.

7/ حلقة ما بعد المعنى:

إذا ما واصلنا مسارنا التأويلي وخرجنا من حدود الثقافة الإسلامية الحاضنة لهذه الفسيفساء فإننا نجد التشكيلات النباتية في الفن التشكيلي الزخرفي ليست بالغريبة عن الحضارات البشرية المختلفة وذلك منذ فجر التاريخ، إذ يذكر " إبراهيم مرزوق" أن الإنسان الأول استوحى من الطبيعة عناصره الزخرفية البسيطة المتكونة من أشكال هندسية ونباتية وحيوانية وأعطاها رمزيتها المتعلقة بالدين والمقدس، وهو ما تطور مع أقدم الحضارات كالحضارة المصرية القديمة التي وظفت في زخرفتها إضافة إلى الأشكال الهندسية أشكال نباتية مأخوذة من البيئة المحلية مثل زهور البردي وأوراق النخيل والبوص، ولكن كانت لزهرة اللوتس مكانة خاصة وتحولت من صفتها الأيقونية إلى صفة رمزية حمّلتها إياها بواعث عقائدية وثنية، فكانت توحي بدلالات الخصوبة والحياة المتجددة. (1)

و في هذا الشأن يضيف " بلال موسى بلال العلي" إن زهرة اللوتس هي نبات الحقل السماوي التي تعبر عن الحياة والبعث والولادة، بينما تعبر النخلة في بلاد الشرق القديم كمصر السفلى وفارس وبلاد الرافدين والبلاد العربية عن شجرة الحياة، هذه الشجرة التي كانت في الديانات الوثنية القديمة ترمز للكون فثمارها نجوم الكون، وجذورها العالم السفلي والسماء فروعها وأوراقها. (2)

والملاحظ هنا، مدى ولع غالبية الثقافات البشرية بتجسيد المفاهيم الذهنية والمعتقدات في شكل صور حسيّة، مما يثبت أن الإنسان لا ينظر للأشياء كما هي على حقيقتها، وإنما كما يدركها هو- وبالتالي- حتى موجودات الطبيعة ترتدي ثوبا دلاليا من نسج الثقافة.

---

(1)انظر: إبراهيم مرزوق، **موسوعة الزخارف**، ط1، القاهرة: مكتبة ابن سينا 2008، ص10.

(2) بلال موسى بلال العلي، **قصة الرمز الديني، دراسة حول الرموز الدينية ودلالاتها في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وما قبله** [rashf.com/book/343775] (25 أفريل 2017)، ص150، 151.



أنموذج التحليل (3): عينة من فن الزخرفة الهندسية تمثل زخرفة جدارية من القاشاني بقصر الحمراء (غرناطة، القرن 14م)

المبحث الثالث: تحليل أنموذج من فن الزخرفة الهندسية.

1/حلقة التعرف:

-**موضوع اللوحة:** زخرفة إسلامية هندسية.

-**اسم صاحب اللوحة:** مجهول.

-**تاريخ ظهور اللوحة:** القرن8هـ/14م.

-**نوع الحامل و التقنية المستعملة:** بلاطة مزخرفة وفق ما يعرف بالقاشاني.

-**الشكل و الأبعاد:** قطعة مربعة (بلاطة جدارية)، أما الأبعاد فغير مدونة.

-**المكان:** قصر الحمراء بالأندلس.

2/حلقة الوصف:

-**العلامات التشكيلية:**

-**عدد الألوان و درجة انتشارها:** هناك أربعة ألوان مستعملة، وهي الأبيض والأسود والبني والأزرق. ويحتل اللونين الأسود ثم الأبيض درجة كبيرة نسبيا من حيث الانتشار، ليأتي بعدهما الأزرق فالبني.

-**الأحجام:** إن هذه اللوحة الزخرفية متكونة من وحدات هندسية متكررة على طول الجدار أساسها شبكة من المربعات المتقاطعة بشكل يولّد في النهاية طبقة نجمية مركزها النجمة السليمانية ذات الثمانية أضلاع، بحيث تشكل الوحدة الزخرفية الأساسية و المركزية، بينما تحيط بها مثيلاتها التي تبدو أصغر حجما و عددها يبلغ الثمانية.

-**الخطوط الرئيسية و الأشكال الهندسية:** البنية التحتية للعمل قائمة على تقاطعات لخطوط مستقيمة تأخذ كل الاتجاهات في ما يشكل شبكة من المربعات قد يبلغ تعدادها خمسة مربعات

يحوي أحدها الآخر من الأصغر إلى الأكبر بحيث تتوسط في كل مرة رؤوس المربع الأصغر ضلوع المربع الأكبر الذي يحويه، و هناك أيضا خطوط مستقيمة تربط رؤوس المضلعات مثنى مثنى لتعطينا في النهاية أشكال نجمية ومضلعات سداسية تشبه خلايا النحل، إضافة إلى الشكل الدائري الذي تظهر عليه الوحدة الزخرفية الأساسية و ما يحيط بها من وحدات ثانوية كشكل نهائي .

-العلامات الأيقونية و اللغوية: غير موجودة.

3/ حلقة المعنى الحرفي: الموضوع المطروح في هذا العمل هو موضوع زخرفي تزييني منطلقه هندسي خالص قوامه طبقات نجمية مبنية على أساس من المربعات المركبة مع مثيلاتها بشكل متكرر على امتداد مساحة الجدار. هذه الشبكة من المربعات تعتبر من بين أهم الأنظمة التي تبنى عليها الزخرفة الهندسية الإسلامية سواء كانت كوحدة زخرفية أساسية أو كقاعدة لشبكة تحتية تبنى عليها شبكة هندسية أخرى لتعطي أشكالا مركبة. وكما يقول"عبد السادة الخزاعي": إن هذه الشبكة من المربعات تتألف من المربعات المتشابهة في القياس المتكررة في الاتجاهين العمودي و الأفقي، و قد يحدّ الفنان اتجاهاتها الرئيسية حسب طبيعة الموضوع. فالشكل الهندسي للمربع أمكن توظيفه في إبداع مضلعات نجمية ثمانية أو مضلعات و أشكال نجمية أخرى لمضاعفاته الشكلية.

كما أنه كان مسؤولا عن إحداث الكثير من الوحدات الهندسية في حالة تعشيقه مع أمثاله من الأشكال أو مع أشكال هندسية أخرى. (1)

وهو يضيف بشأن نتيجة الموضوع النهائي للزخرفة و المتمثل في الشكل الدائري: إن غالبية الأنساق الشبكية التي ينتج عنها مضلعات و أشكال نجمية يمكن أن يحويها محيط

---

(1)عبد السادة عبد الصمد الخزاعي،المرجع السابق،ص143.

دائرة، أي إن كل زاوية من زوايا هذه الأشكال يمكن أن تتطابق أو تكون في حالة تماس مع محيط الدائرة المحيطة.(1)

وهذا ما نجده متطابقا تماما مع نموذج التحليل، غير أن الأشكال الهندسية ليست وحدها التي أبرزت الموضوع الزخرفي النهائي لهذا العمل الفني، إذ لعبت الألوان كذلك دورا مهما في إبراز التقاطعات الهندسية و ما توحي به من توليدات حيث تعمل على تجلية الحدود الفاصلة بين مختلف الوحدات لتشكل ما يعرف بالوحدة الزخرفية اللونية.

4/حلقة السياق المحاذي:

-**التاريخ الشخصي لصاحب العمل الفني و علاقته بإنجازه:** صاحب العمل مجهول شأنه شأن الصناع و البنائين، فالعمل محل التحليل هو في الأصل عمل متعلق بأشغال البناء فمن النادر أن نجد إمضاء المزخرف على أعماله التي تنتمي إلى المنشآت المعمارية، خاصة ما تعلق منها بأشغال البلاطات أو الزليج.

-**الوعاء التقني و التشكيلي الذي ينتمي إليه العمل:** ينتمي هذا العمل إلى فن الزخرفة الإسلامية

أو ما يعرف بالرقش أو الأرابيسك الذي لا يكاد أثر معماري من الآثار الإسلامية يخلو منه. وقد صممت هذه الزخرفة على أرضية من فسيفساء القاشاني، و القاشاني هو خزف مغطى بقشرة رقيقة بيضاء عليها طلاء أبيض شفاف فيه لمعان و تحته رسوم محددة بألوان. وتكون فسيفساء القاشاني على شكل بلاطات مربعة أو مستطيلة أو سداسية أو مثلثة.(2)

يقول عنه عبد العزيز الدولاتي:إنه يعتبر من أبرز مميزات الفن الإسلامي بالمغرب والأندلس

---

(1)عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي،المرجع السابق،ص145.

(2)موسى ديب الخوري، المرجع السابق، ص71.

وقد حظي هذا الفن بقصر الحمراء بمكانة رفيعة و اتخذ أشكالا هندسية بديعة ومتعددة الألوان و تتمثل طريقة صنع القاشاني في إعداد بلاطات مطلية بالميناء ثم قطعها حسب أشكال مختلفة تؤلّف بينها مجموعات زخرفية متناسقة.(1)

-**الجمهور المستقبل للعمل:** إن هذه الزخرفة تزيّن العديد من جدران الغرف و الأروقة بقصر الحمراء بغرناطة، و هو قصر ملكي يعود لملوك بني الأحمر الذين حكموا غرناطة كما سنرى ذلك لاحقا، و تشير المصادر أن بداية بناء القلعة التي تضمّ قصر الحمراء كان سنة 749هـ الموافق1348م، في عهد يوسف الأول(733-755هـ/1333-1354م).(2)

والأكيد أن جمهور هذا العمل الفني هم ليسوا فقط سكان القصر من الملك و حاشيته وأعوانه وحراسه، بل رواد القصر وزواره سواء كانوا من النبلاء والأعيان أو من عامة الناس طالبي الحاجات. و بهذا يكون الجمهور عاما لا خاصا، و لا يزال الأمر كذلك إلى يومنا المشهود. ولو أن قيمة العمل أصبحت لدى الجمهور المعاصر أكبر بكثير كونه أصبح يعدّ جزء من معلم تاريخي أثري شهير.

-**مدى شهرة العمل:** هذه القطعة من فسيفساء القاشاني ذات الزخرفة الهندسية هي واحدة من الزخارف الفنية التي تشغل تقريبا كل شبر من قصر الحمراء الذي يعدّ تحفة معمارية وزخرفية بكل المقاييس، و بالتالي فهذا العمل الفني يستمدّ شهرته من شهرة المعلم التاريخي

و الفني الذي يحتضنه.

5/حلقة السياق المحيط: يعدّ قصر الحمراء آخر معاقل حكام الأندلس، إذ شهد تسليم "أبو عبد الله الصغير" مفاتيح مدينة غرناطة للإسبان سنة 898هـ/1492م، لتزول على إثرها دولة

---

(1)عبد العزيز الدولاتي، المرجع السابق. ص145.

(2)عبد القادر قلاّتي، **الدولة الإسلامية في الأندلس من الميلاد إلى السقوط** ،المرجع السابق. ص143.

الأندلس الإسلامية نهائيا.[1]

تذكر المصادر التاريخية أن بداية التصفية النهائية لممالك الأندلس كانت بعد الانشقاق الذي حدث في دولة الموحدين التي كانت تحكم بلاد المغرب و الأندلس معا، و لقد استغل الإسبان هذه الاضطرابات الداخلية و ضعف الحماية الخارجية ليستولوا على الدويلات الإسلامية الواحدة تلوى الأخرى فيما بين (633-641هـ/1236-1243م). وإزاء هذه النكبات المتتالية تجمّع بقايا مسلمي الأندلس الذين لم يهاجروا إلى بلاد المغرب تحت لواء "محمد بن نصر بن الأحمر" الذي اعتصم في جبال غرناطة، واتخذها مقرا لمملكة صغيرة بدأ تاريخها في سنة 630هـ/1233م، واستطاعت الحفاظ على الركن الجنوبي من الأندلس حتى سنة 897هـ/1492م عندما سقطت غرناطة، وانتهت بذلك دولة الإسلام في الأندلس.[2]

إذن، وخلال قرنين من الزمن استطاعت غرناطة رغم كل الأخطار المحدقة بها من فتن داخلية وحروب خارجية أن تخلّد في التاريخ مدنيتها وتألّقها الحضاري، وفي ذلك يقول عبد العزيز الدولاتي:إن الحروب والصراعات الداخلية المستنزفة لقوى المملكة ولثرواتها لم تعطل الإنتاج الفكري و الثقافي؛ وربما كانت الأخطار المحدقة بالمدينة من العوامل التي حفّزت الهمم وحرّكت المواهب ونشطت العقول. فمن الناحية الفنية و العمرانية بنى ملوك بني الأحمر زيادة على الحمراء و جنة العريف المحيطة بها قصورا و منتزهات، و ازدانت ضواحي المدينة بالطواحين المائية المنتشرة على ضفاف الأنهار، دون نسيان أسواق الصناعات و الحرف التي كانت منتشرة في وسط المدينة و ضواحيها.

---

(1)عبد القادر قلاتي، المرجع السابق، ص144.

(2)يوسف علي بدوي، **عصر الدويلات الإسلامية في المغرب و المشرق من الميلاد إلى السقوط** ط1،الجزائر: دار الأصالة،2010، ص193،192.

أمّا من الناحية العلمية فقد عرفت غرناطة أسماء بارزة في شتى المجالات، كابن اللّب والشاطبيّ و الحقّار ومحمد الأنصاري السرقسطيّ في الفقه، وابن الخطيب في الفكر والأدب وابن زمرك في الشعر، و أبو عبد الله بن الفحّام في الفلك، وأبو مروان بن زهر في الطب وأبو الحسن علي بن محمد القلصادي في الحساب و الجبر.[1]

وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن أهل غرناطة و حكامها كانوا قد ورثوا العيش في رفاهية حضارية بكل المقاييس و لم يتنازلوا عن رقيهم العلمي و الفني حتى في أحلك الظروف، وهذا ما حفظته الزخارف الشديدة الثراء والتنوع التي تزين قصر الحمراء وأمثاله.

6/حلقة معنى المعنى: إن هذا التشكيل الفني التجريدي يستقي مدلولاته البلاغية أوّلا وقبل كل شيء من تشكيلة العلامات البصرية التي تبني النص/اللوحة وهي في هذا العمل الفني كما رأينا، محض علامات تشكيلية قوامها أشكال هندسية و ألوان، لذلك سنكمل مسارنا السيميوزيسي مع مدلولات الألوان و الأشكال الموظفة.

بالنسبة للألوان نجد أن مساحة العمل تكسوها تشكيلة لونية كثيرة التوظيف في الفن الزخرفي الإسلامي بشكل عام، وعلى رأسها طرفي السلم اللوني: الأبيض والأسود بدلالتهما التي توحي بطرفي النقيض بالنسبة لكل شيء: النهار والليل،البداية والنهاية، النور والظلام، النقاء والدنس الإيجاب و السلب، الحياة والموت. وذلك على الرغم من أنه قد يكون لهاتين القيمتين اللونيتين مدلولات أخرى. فقد يكون الأبيض هو عين الحقيقة كما تنقله كلود عبيد عن "لوكور بوزييه" فإذا وضعت الألوان أمامه انكشفت حقيقتها، أما الأسود فهو مضاد لكل الألوان ويعبر عن السلبية المطلقة، غير أنه من جهة أخرى قد يعبّر عن المرجعية والقوة والخضوع إلى الله.[2]

---

(1)عبد العزيز الدولاتي، المرجع السابق،ص105-108 بتصرف.

(2)كلود عبيد،**الألوان، دورها، تصنيفها،مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها**، المرجع السابق، ص53-72 بتصرف.

هذه التقابلات الدلالية للونين الأبيض والأسود لم يخلو من تأكيد إيحاءاتها القرآن الكريم في عديد المواضع، فالأسود اقترن دوما بالظلام وبالتالي بالخطيئة والكفر والشر، بينما اقترن الأبيض بالنهار وبالتالي بالحقيقة البيّنة و الخير والإيمان. يقول تعالى: " **يوم تبيضّ وجوه وتسودّ وجوه فأمّا الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون وأمّا الذين ابيضّت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون**"[1]

أمّا بالنسبة للأزرق، فهو لون السماء وبالتالي لون الانطلاق و التحرر من القيود تقول عنه كلود عبيد: إنه لون أثيري وروحي يزيل الطابع المادي عن كل ما يمسك به، فهو طريق اللانهاية يوحي بفكرة الخلود الهادئ والسامي.[2]

وإذا ما قابلنا دلالات هذا اللون بدلالات اللون البني الموظف هو الآخر في العمل، فإننا بذلك نقابل بين السماء و الأرض وبكل ما ينتج عن هذا التقابل من سيرورة دلالية: الأصل الترابي المقابل للمآل السماوي، وضاعة التراب مقابل سمو ونقاء السماء، أو بشكل آخر الحياة الأرضية الفانية المقابلة للحياة السماوية الخالدة.

هذه العلامات اللونية لديها ما يعزز من مدلولاتها و يكمّلها من ناحية العلامات الخطية وما ينتج عنها من علامات هندسية. حيث أن البنية التحتية القاعدية لهذا العمل الفني هي في أساسها خطوط مستقيمة لا غير وقد وظّفت في كل الاتجاهات الممكنة من أفقية و مائلة ورأسية لتعطينا إيحاءاتها مجتمعة معا، فالخطوط الرأسية هي دال على مدلول الشموخ والتعالي والنمو، فإذا ما أضيفت لمثيلاتها الأفقية أعطتها مدلول الاستقرار و الثبات، أمّا إذا عززت

---

(1) **سورة آل عمران**، الآيتان 105-106.

(2)كلود عبيد، **الألوان**. المرجع السابق، ص82.

بالخطوط المائلة فهذا إدراج لمدلول آخر وهو الحركة[1].

وفي المحصلة نكون أمام مدلولات النمو و الثبات و الحركة مجتمعة، والتي ستنعكس بداهة على نتيجة تقاطعها في أشكال هندسية على صعيد الدوال، ولقد ذكرنا كيف أن العمل هو نتيجة لتقاطعات مجموعة مربعات الواحد يحوي الآخر بشكل مركب وتوالدي، ليخرج عن هذه التقاطعات وتركيباتها مع بعضها البعض مثلثات و مضلعات سداسية ومحيطات دائرية

وكأنّ بالشكل المربع الدال على جهات الأرض الأربعة يحمل على عاتقه ثقل القمم الشامخة (دال رأسية المثلثات و المضلعات السداسية) وتحويه قبة السماء(دال المحيط الدائري) ليعاود من جديد تقديم نفسه كجرم سابح في الفضاء وسط عدد لا متناه من الأجرام الأخرى (دال الطبقات النجمية التي تشكل الوحدة الزخرفية الأساسية وما يحيط بها من وحدات زخرفية أصغر حجما شبيهة بها).

إنه الكون الفسيح الذي يحوي الأرض وبلايين الأجرام معها، ولكنها تبقى –أي الأرض– أهم جرم بالنسبة للإنسان، ففيها معاشه وتحت ثراها مآله و منها مبعثه تارة أخرى، لذلك كانت المركزية للطبقة النجمية الرئيسة التي تتوسط العمل بحجم كبير في دلالة واضحة على أهميتها مقارنة بباقي الطبقات النجمية التي تحيط بها والتي بدت أصغر حجما في إيحاء إلى دورها الثانوي. غير أن هذا المدلول الذي تقدّمه العلامات التشكيلية المتعلقة بالأحجام سرعان ما تضعف من حدّته شدة الالتصاق وعدم وجود الفراغ بين الوحدات في مساحة العمل في إيحاء إلى وجودها ضمن كلّ مبني على علاقات التكامل و التآزر التي تتولد عنها قوة التواصل وشدة التأثير والتأثر.

---

(1)عدلي محمد عبد الهادي ومحمد عبد الله الدرايسة، **نظرية اللون (مبادئ في التصميم)** ، المرجع السابق،ص95-106 بتصرف.

هذا الالتصاق الشديد بين وحدات العمل الفني يعرف في الفن الإسلامي بمبدأ كراهية الفراغ والذي يعتبر من أهم مبادئ لغته البصرية، وهو القاعدة –حسب المختصين– التي بنيت عليها جملة من المبادئ الأخرى كقاعدة تكرار الوحدات الزخرفية ، و قاعدة الامتداد على البعدين أو التسطيح، و قاعدة الترابط و التراكب إضافة إلى قاعدة التناظر أو السيمترية. وكلّها تعتبر بالمفهوم السيميائي علامات تشكيلية تتحكم في البنية العميقة لأي عمل فني إسلامي وتفرض عليه مدلولاتها. و بمعنى آخر هي قواعد تنتمي إلى شطر اللسان في لغة الفن التشكيلي الإسلامي ذلك أنها تفرض سلطتها على أي أداء إبداعي فردي ينتمي إلى شطر الكلام، وهذا ما نتلمسه بجلاء من خلال العينة المدروسة.

والحقيقة أن مبدأ كراهية الفراغ في الفن التشكيلي الإسلامي عموما و فن الزخرفة خصوصا هو مبدأ ينسجم بشكل سلس و تام مع طبيعة الكون و موجوداته التي لا تقبل الفراغ هي الأخرى. غير أن هناك من نقاد الفن من يقدّمون له تفسيرات أخرى، ومن بين هذه التفسيرات ما أورده بعض المستشرقين من أمثال يونغ C.D.Jung الذين ردوه إلى كونه فزع قديم في فنون الشعوب البدائية، وهو عند العرب يبدو متأكدا بنزعة ملحّة، وهي محاربة إبليس. فحتى لا يترك الفنان العربي مجالا في عمله الفني لعبث إبليس فإنه يقوم بإشغال جميع الفراغات في هذا العمل أو ذاك. (1)

وهذا تفسير ساذج على حدّ تعبير عفيف بهنسي الذي يردّ الأمر إلى توظيف الفنان المسلم لما أسماه بالمنظور الروحي المقابل للمنظور الخطي في الفن الغربي. إذ بينما يقوم المنظور الخطي على تصوير العمل الفني من خلال زاوية نظر المشاهد الذي يكون مقابلا في العادة للعمل، بحيث تأتي مكونات اللوحة محاكية لما يراه الإنسان في الطبيعة، فالأشياء القريبة تبدو عادة أكبر حجما من الأشياء البعيدة التي يحدّها خط الأفق الذي يعتبر خطا نسبيا يتحدد بموقع

---

(1)عفيف بهنسي، **شمال...جنوب،حوار في الفن الإسلامي "دراسة مقارنة"**، المرجع السابق،ص106.

الرائي وأقصى ما يمكن لعينه أن تبصره وبعده تتلاشى الأشياء في نقاط منتشرة على طوله أو في نقطة تجمّع واحدة. يأتي المنظور الروحي ليقدم العمل الفني من وجهة نظر علوية و كأنها وجهة نظر الخالق الذي يشمل بصره وعلمه كل الموجودات. ومن وجهة النظر الشمولية هذه تبدو الأشياء لا حدود لتعدادها " إنها أشعة تصطدم بعدد لا حدّ له من الأشياء التي يلتقطها الفنان و ينقلها إلى عمله...إن هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتداخل في كون الصورة شديدة الاندماج..فالمسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد." (1)

ولكي تملأ الفراغات كان لا بدّ من اللجوء إلى القاعدة اللسانية الثانية الأبرز في قواعد لغة فن الرقش الإسلامي وهي قاعدة التكرار الإيقاعي، ولقد رأينا على مستوى الدوال كيف تتوسط الطبقة النجمية الكبيرة مثيلاتها الأصغر حجما المحيطة بها وبالتالي فموضوع اللوحة لا يعدو أن يكون شكل هندسي واحد متكرر ومنتشر على سطح ذو بعدين بحيث تعمل التباينات الحجمية بين المركز و المحيط جنبا إلى جنب مع الاختلافات اللونية من أجل تبيان الحدود والفواصل وإبراز الشكل النهائي.

دال التكرار هذا يعطي مدلولا أوليا نوعا ما سلبي، يتعلق أكثر ما يتعلق بنقصان القدرة البشرية على الخلق الكامل، مقارنة بالحكمة والإبداع المطلقين للمصور الأعلى. ولكن مع هذا نستطرد لكي نقول أن التكرار في حدّ ذاته ظاهرة كونية أعيد صياغة مدلولاتها على سطح هذا العمل الذي لا يختلف من ناحية هذه القاعدة اللسانية البصرية عن أمثاله من الأعمال الزخرفية وإن اختلفت المواضيع، وفي هذا يقول "فوزي سالم عفيفي" :" التكرار ظاهرة كونية بتوالي الليل و النهار وتعاقب الشمس و القمر والفصول الأربعة والأيام السبعة كما أنها ظاهرة بيولوجية

---

(1)عفيف بهنسي، **شمال...جنوب،حوار في الفن الإسلامي "دراسة نقدية مقارنة"**، المرجع السابق، ص107.

كضربات القلب و النوم، وظاهرة إيمانية بالصلاة في ميعادها والصوم في ميعاده."[1]

وهناك من يفسرّه بأنه السعي إلى الله الذي منه وإليه تنتهي الأسباب والمسببات. لذلك كانت وحدة الزخرفة العربية بغير بداية ولا نهاية فهي موصولة استوحت قواعدها من القواعد الرياضية.[2]

والتكرار في حدّ ذاته هو محاولة لخلق الحركة و الإيقاع في اللوحة، فعلى مستوى الدوال نجد الطبقة النجمية المركزية تحيل بصرنا إلى الطبقات النجمية المحيطة بها في حركة إشعاعية وبإيقاع متزن منتشر على السطح يتسم بالانسجام التام و هو الأمر الذي يوحي بحركة كل موجودات الكون وبالتالي حركة الزمان و المكان الذين يشعان بنور الله.

يقول "محمد عبد الله الدرايسة" و" عدلي محمد عبد الهادي" في هذا الصدد: إن الحركة من مميزات الفن الإسلامي لأنها في الأصل خاصة من خواص المشهد القرآني... إنها الحركة من الشكل إلى التصميم، ومن الشكل إلى أشكال أخرى تشكل في مجموعها مجالا متصلا للرؤية وإن الشكل أو الوحدة في الحقيقة مستقلا و قائما بذاته، وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق بقدر ما يجبر المشاهد على الحركة...ومتابعة الخطوط في كل الاتجاهات (اتساعا) فإذا ما انتهت اللوحة بحدودها المكانية المحصورة وجدت نفسك مدفوعا لمتابعة المشهد عبر خيالك ذلك أن حدود اللوحة لم تستطع كفكفة المشهد وحصره، فيتجه الذهن في حركة دائمة سعيا وراء مالا نهاية له. [3]

إنه الإيحاء في مستوى لاحق من السيرورة الدلالية بإحاطة الله اللاّنهائية بحدود الزمان

---

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق،ص61.

(2)المرجع نفسه،ص61.

(3)محمد عبد الله الدرايسة و عدلي محمد عبد الهادي، **الزخرفة الإسلامية**، ط1، الأردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2014، ص 48-49.

والمكان معا.

ثمّ إن الحديث على اللا نهائية يقودنا إلى التفكير الرياضي فهي الشأن ذاته بالنسبة للأعداد والمستقيمات، بل نجدها تتأكد من ناحية قاعدة لسانية أخرى هي قاعدة التجريد، ففي الرياضيات تتجرد الأشياء والمحسوسات بشكل تام لتصبح مجرد علامات اعتباطية خالصة في شكل أعداد و خطوط وأشكال هندسية، وهذه الأخيرة هي ما يشكل بنية اللوحة غير أنها انسلخت من جمودها الذي تفرضه عليها الموضوعية العلمية لترتدي حلّة الحيوية والإبداعية الذين أكسبتها إيّاهما الجمالية الفنية. ووراء هذه الجمالية التي تتقاطع مع التجريد الخالص تقاطع للعلم مع الفن على سطح العمل بما هو امتداد لتقاطعهما وتآزرهما في صنع قمة هرم الحضارة الإسلامية في الأندلس .

وعلى حدّ تعبير " محمد الدرايسة" و "عدلي الهادي" :"لان كانت هذه الزخارف دليلا على موهبة فنية فهي أيضا دليلا على علم متقدم بالهندسة. ولقد كان "هنري فوسيون" دقيق في قوله: ما أخال شيئا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونه الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية، فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية. غير أنه لا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، متفرقة مرة ومجتمعة مرات وكأن هناك روحا هائمة هي التي تصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله وجميعها يخفي ويكشف في أنواعه عن سرّ ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود." (1)

---

(1)المرجع نفسه، ص 40-42 بتصرف.

إن مبدأ التجريد يضع العلامات التشكيلية التي تمثل بناء اللوحة وموضوعها النهائي في الحدّ الدقيق الفاصل بين الإيقونية والاعتباطية، ذلك أنها على تجريدها تبقى تحمل في طياتها شيئا –ولو بعيدا– من المرجع الطبيعي، في دلالة إيحائية إلى تلك الصلة غير المنقطعة بين الدنيوي و الأخروي، بين عالم الموجودات وعالم الغيبيات، هذين الطرفين الذين لا تنفك العقيدة الإسلامية تؤكد على ترابطهما الأزلي السرمدي أين تتلاشى الحدود والفواصل.

وفي هذا الشأن يقول "عبد الصاحب الخزاعي": " ما دام الله هو الحقيقة الجوهرية المجردة المحركة لمبادئ العقيدة والتفكير والسلوك في حياة الإسلام، وما دامت هذه الحقيقة تمثل صلب الموضوع الأساسي للثقافة العربية الإسلامية، فلم يفلح مفكرو الإسلام ومبدعوه بتناولها أو الوصول إليها بغير أسلوب التفكير والتطبيق المجردين. ولذلك فالرسام التجريدي المسلم لم يحد عن هذا المنهج الموضوعي والأسلوبي...في تطبيقات التجريد الهندسي الفنان المسلم كان يتناول في معالجاته الفنية وحدات مجردة يحكمها العقل، وهي في الأساس لا تمت بصلة لكل ما كان يتحاشاه الفنان من الصفات المادية للمحسوسات. لكن في ذات الوقت فإن هذه الوحدات ذات الطابع الهندسي تعتبر أصولا شكلية موحدة لعالم الكثرة المادية. ولما كانت هذه الأصول الهندسية هي في الأساس تشكل جوهر العالم المادي شأنها في ذلك شأن الحقيقة الجمالية الكامنة في الأشياء أو المبادئ و المعاني غير المحسوسة التي تعبر عن اللواحق المادية فإن هذه الحقائق تمثل جوهر صور الإمكانات الموضوعية و الجمالية التي ينشدها الفنان التجريدي المسلم."[1]

ومن قول "الخزاعي" يمكننا أن نستشّف حقيقة أن توظيف العلامات التشكيلية الهندسية في فن الزخرفة الإسلامي وجعلها كموضوع قائم في حدّ ذاته مستغن بالكلية عن العلامات الإيقونية واللغوية وقادر على حمل الدلالات مردّه الأول و الأخير هو تلك المرجعية الدينية التي ترى أن

(1) عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي، المرجع السابق،ص79.

أصل الجمال وذروة سنامه هو ذو طبيعة مجردة غير قابلة للتشبيه ولا التمثيل وهي فكرة مناقضة تماما للمرجعيات الدينية و فلسفاتها عند الأمم الأخرى كما سنرى ذلك لاحقا.

وهذا التفسير يؤكده أيضا "عفيف بهنسي" الذي يرى أن الرقش الهندسي و الزخرفة عموما تعاني دائما مشكلة البحث عن الواحد، ويفسر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الإشعاعية فالملاحظ أنها بوقت واحد نابذة جابذة، وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود إلى الجوهر الواحد، فمرجع الأمور إلى الله، والله هو مصدر كلّ شيء، ولقد فسّر "بيرابين" ظاهرة الرسم الهندسي بقوله إنها ملازمة لأدوار منطلقة ومرتدة إلى منشئها.[1]

مثل هذه الدلالة لا تخرج عنها الطبقة النجمية وصويحباتها الثمانية موضوع اللوحة،إنه محور إشعاعي تنبثق منه وحدات أصغر مشابهة له،لا تفتأ تذكّرنا بأنها منه وإليه. ثمّ إن هذه العلاقة الجدلية بين التوالد والاحتواء، وبالتالي بين تعدد مظاهر الموجودات ووحدة الوجود كامنة في دال النجمة الثمانية ذات الأضلاع الثمانية التي على تعدد وجودها واختلاف تموقعها بين مركز ومحيط، تعود جذورها الدلالية إلى منبع واحد يفسره عفيف بهنسي بقوله النجمة الثمانية مؤلفة من مربعين ، واحد يمثل الجهات الأربع كالكعبة المشرفة، والآخر يمثل العناصر الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء)، ومن المربعين يتألف رمز الكون و الوجود ويتفرع عن النجمة وتعالقها مع مثيلاتها نسيج من الخيوط المتقاطعة مما يشكل مساحات مختلفة تمثل بحدّ ذاتها رموز الكائنات والأشياء في عالم لا حدود له تسيطر عليه القوة الإلهية الممثلة في بؤرة النجمة التي تشع بنورها وسلطانها على الكون من خلال الخيوط التي تسبح إلى مالا نهاية.[2]

ثم إن الدلالات تتوالد من ناحية تعداد العلامات التشكيلية التي تمثل الموضوع في حدّ

---

(1)عفيف بهنسي، **جمالية الفنون الإسلامية**، المرجع السابق،ص69.

(1)عفيف بهنسي، **شمال...جنوب،حوار في الفن الإسلامي**. المرجع السابق. ص44.

ذاته، إنه عدد الطبقات النجمية المحيطة والذي يتطابق مع عدد أضلع مركز الإشعاع والمقصود هنا هو البعد الدلالي الذي يكتنف العدد ثمانية في اللوحة، والذي يستقي هو الآخر جذوره من الثقافة الإسلامية المبنية بدورها على العقيدة الإسلامية، فالعدد ثمانية جاء ذكره في عدد من الآيات القرآنية ليدل على الازدواجية، ومنها قوله تعالى:**" خلقكم من نفس واحدة ثم جعل منها زوجها وأنزل لكم من الأنعام ثمانية أزواج يخلقكم في بطون أمهاتكم خلقا من بعد خلق."** (1)

وقوله تعالى في موضع آخر:**" وانشقت السماء فهي يومئذ واهية، والملك على أرجائها ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية."** (2)

ولقد أورد المختصون بالإعجاز العددي في القرآن الكريم أن الرقم ثمانية ورد في الذكر الحكيم حيث ارتبط معناه بالأصناف من الزوجين الذكر و الأنثى و الأنعام.(3)

وهذا يعني أن العدد ثمانية حمل دلالة الزوجية: فالذكر تقابله الأنثى، والشرق يقابله الغرب والشمال يقابله الجنوب، والأرض تقابلها السماء، و الخير يقابله الشر، والظلام يقابله النور والغيب تقابله الشهادة، والدنيا تقابلها الآخرة، و الجنة تقابلها النار... وبهذا ضمنت اللوحة تكامل بنائها الدلالي من خلال كل العناصر والعلامات التشكيلية المكونة في علاقتاها المتبادلة، إنه دقة انسجام البناء الشكلي التشكيلي (على مستوى الدوال) الذي انعكس بشكل انسيابي محكم على كافة مراحل توليد الدلالة وصولا إلى المدلول البلاغي النهائي – إن جاز لنا قول ذلك– : إنه التوازن والتكامل المطلقين الذين يوصلان إلى جوهر الحقيقة، حقيقة واضع القانون وموجد الوجود.

---

(1) **سورة الزمر**، الآية:6.

(2) **سورة الحاقة**، الآيتين 16،17.

(3)كلثوم مدقن، "دلالة العدد في القرآن الكريم"، **مجلة الأثر**، العدد14، جامعة ورقلة الجزائر، (جوان 2012)، ص114.

" عمّ يتساءلون عن النبأ العظيم الذي هم فيه مختلفون كلاّ سيعلمون ثم كلاّ سيعلمون ألم نجعل الأرض مهادا والجبال أوتادا وخلقناكم أزواجا وجعلنا نومكم سباتا وجعلنا الليل لباسا وجعلنا النهار معاشا وبنينا فوقكم سبعا شدادا وجعلنا سراجا وهّاجا وأنزلنا من المعصرات ماء ثجّاجا لنخرج به حبا ونباتا وجنات ألفافا إنّ يوم الفصل كان ميقاتا". (1)

7/ حلقة ما بعد المعنى:

إن مسارنا السيميوزيسي يدفعنا للخروج إلى نطاق التجربة البشرية ككل، حيث نجد أن الزخرفة الهندسية لم تكن بالغريبة على المجتمعات الأولى حتى في الحقب الأشد قدما في التاريخ، حيث تذكر المصادر أن الإنسان الأول استعمل الزخرفة الهندسية ذات الخطوط والأشكال البسيطة في تزيين جسده وكهفه حتى قبل أن يوظف الزخرفة النباتية أو تلك المحاكية للطبيعة، حيث يقول في ذلك "إبراهيم مرزوق":" أن طراز فن الزخرفة البدائي كان مليء بالمعاني و الرموز على الرغم من بساطة تفاصيله."(2)

ثم تطور الإنسان و أنشأ مدنيات كبيرة سرعان ما تحولت إلى حضارات عظيمة قامت على أنظمة اجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية معقدة انعكست بشكل مطرد على التعبير الفني الذي ما هو إلاّ انعكاس للأفكار والمعتقدات السائدة في المجتمع، وتطورت معه الزخرفة لتصبح أكثر تنوعا وإبداعا، وكذلك أكثر انسيابية وانسجاما مع الأسطح المختلفة. وعلى الرغم من تبني الدين لفن التصوير الذي اتصف بطابع أيقوني بالدرجة الأولى، إلاّ أنه لم يهمل الزخرفة بشكلها الهندسي التجريدي و التي كانت تحمل أبعادا دلالية ذات صبغة رمزية مثلما تطالعنا به بقايا الآثار الفرعونية والآشورية وصولا إلى الإغريقية و الرومانية فالبيزنطية.(3)

---

(1) سورة النبأ، الآيات: 1-17.

(2)إبراهيم مرزوق، **موسوعة الزخارف**، المرجع السابق،ص7.

(3)المرجع نفسه، ص،9-84.

والواقع أنه على الرغم من اختلاف أساليب الزخرفة الهندسية من حضارة لأخرى ومن مجتمع لآخر ومن حقبة تاريخية لأخرى من حيث توظيف الخامات و الألوان والأسطح، إلاّ أن الجوهر الدلالي يبقى مشتركا، إذ من وراء هذه الدوال ذات الطبيعة التجريدية الاعتباطية تتوارى أكداس من التجارب والمدركات البشرية حول الكون والموجودات، وذلك بغض النظر عن اختلاف الرؤى التي تتشعب بناء عليها باقي المدلولات الفرعية. ولكن يبقى قصب السبق بالنسبة للزخرفة الإسلامية المجردة من حيث تبنّيها حصريا لمسألة التعبير عن الانتماء والمعتقد دون غيرها من أشكال اللغة الفنية البصرية المبنية على العلامات ذات الطبيعة الأيقونية، وهو أمر لم يحدث ولا تكرر حدوثه بالنسبة لباقي فنون الحضارات سواء تلك السابقة أو الأخرى اللاحقة بالحضارة الإسلامية.

ما نودّ الوصول إليه هو ذاك الذي عبّر عنه "عبد الصاحب الخزاعي" حين قارن بين المنطلقات الفكرية للزخرفة الهندسية اليونانية ومثيلاتها الإسلامية في قوله: إن الفن اليوناني وظّف التفكير الهندسي في دعم الموقف المثالي التصويري الشديد الارتباط بمعطيات الواقع الحسي، ورغم عظمة التفكير الهندسي اليوناني، إلاّ أنه لم يوجّه لبناء نسق تصويري هندسي كالذي أوجده الفن الإسلامي، ذلك أن التفكير الهندسي اليوناني المجرد لم يتجاوز حدود الكون المادي في تفسيراته وتطبيقاته، في حين أن ما يميّز التفكير الهندسي العربي الإسلامي المجرد هو أنه كان موجها في تفسيراته وتطبيقاته لغايات روحية، قبل كل شيء فقد كان يكفي للمؤمن النظر إلى مجموعة نجوم وما يربطها من نظام هندسي، للتفكير بعظمة الواحد الأحد، وما بثّه من جمال محض دائم في أرجاء هذا الكون، من أن يفكر في جمال زهرة أو جوهرة أو إنسان فهذا جمال هندسي تكتنفه الأسرار فيحرك العقل و تهتز له الروح، فيترك تأثيرا مطلقا، وذاك جمال طبيعي تستجيب له الحواس والعواطف.[1]

---

(1)عبد الصاحب الخزاعي، المرجع السابق،142ص.

ذاك أن كلّ الحضارات لم تستطع الانفلات من التمثيل الحسيّ حتى وهي تفسّر المعتقدات الغيبية، فأدخلها هذا في براثين الشرك والوثنية، أمّا الحضارة الإسلامية فاعتبرت من تجارب من سبقوها وعملت جاهدة من أجل أن يكون التفكير في المقدس الغيبي اللامرئي والتعبير عنه منحصرا في التمثيل التجريدي المتحرر من قيود قوانين الحسّ حتى تترك الباب مفتوحا من أجل تقبّل مدركات عقلية لا علاقة لها بظاهر المدركات الحسية.

و قد انتبه رواد الفن التجريدي الغربي الحديث إلى مدى الثقل الدلالي الذي يمكن أن تحمله العلامات ذات الطابع الرمزي –كما يعرّفها "بورس"– مقارنة بتلك العلامات ذات الطابع الأيقوني حيث ينقل "عفيف بهنسي" عن " مارسيل بيون" قوله: إن الفن التجريدي كما يبدو لي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية...ذلك أنه يستطيع أن يثير مباشرة حالات انفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي...فالفنان في كل مرة يسعى فيها للتعبير عمّا هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي بصفة عامة.(1)

أمّا بالنسبة لموضوع اللوحة في حدّ ذاتها والمتمثل أساسا في الطبقة النجمية الثمانية، والتي على الرغم من كونها ابتكار فني إسلامي، إلاّ أن هذا لا ينفي وجود الشكل النجمي في فنون الحضارات الأخرى، بل على العكس من ذلك تماما إن الشكل الهندسي النجمي، استغل منذ القدم كمفردة من أهم مفردات اللغة الفنية البصرية، وحمل دوما بعدا رمزيا عقائديا ذاك أنه خير علامة بصرية يمكن لدالها أن يعكس وبكل وضوح مدلول السماء ليتولى بعدها هذا المدلول إيصالنا إلى مدلول الإله والقوة الإلهية المطلقة المسيطرة على العالم الأرضي ومن فيه، حيث اتفق جميع البشر بغض النظر عن أجناسهم وعقائدهم والزمن الذي عاشوا فيه وبطريقة فطرية على الإيمان بكون تلك القوة الغيبية التي تسيّر عالمهم مقرّها السماء، فإذا ما تضرّعوا طالبين

---

(1)عفيف بهنسي، **جمالية الفن العربي**، المرجع السابق. ص87،88.

العون منها رفعوا رؤوسهم حيث توجد النجوم تلك النقاط الضوئية اللاّمعة التي حوّلت عبر تاريخ الفن التشكيلي العالمي الطويل إلى شكل هندسي ذو خمسة أطراف تارة، وتارة ذو ستة أطراف وتارة أخرى ذو ثمانية .

وفي هذا يقول "بلال موسى بلال العلي" : يعتبر التديّن الكوسمي (الكوني) أحد أقدم أشكال التدين في الحضارات القديمة ، فكانت الرموز الدينية الكونية من أبرز المظاهر و الأشكال الدينية، وبشكل عام عبّرت النجوم عن الإله المقدس كرمزية، حيث النجمة توضع بجانب اسم أو رمز الآلهة، كما نجدها في رموز "عشتار" السومرية.[1]

إن دال النجمة ومدلوله الأولي المرتبط بالإحالة إلى ذلك الكيان السماوي المشعّ والذي يحيل بدوره إلى مدلول القوة الإلهية الخارقة التي تسيّر الأرض والتي مقرها السماء –أين النجوم– يعتبر إرثا رمزيا بشريا عاما تشترك فيه كلّ الحضارات، غير أن التباين الدلالي يبدأ فيما ستنتجه السيرورة السيميوزيسية في مراحلها اللّاحقة، ونقصد هنا جملة المداليل التي ترتبط بتلك القوة الإلهية ومن يمتلكها، فهاهنا يكمن الفرق، ومن هذه المحطة يبدأ اشتغال مدلول النجمة البلاغي المرتبط بدين أو ثقافة بعينها.

نعود إلى "بلال موسى بلال العلي" الذي يعلّق على رمزية النجمة المتبناة من قبل الثقافة الإسلامية وجذورها التاريخية فيقول: إن رمز النجمة استوحاه المسلمون من الكوكب الدري وهو عبارة عن نجمة مشعة وحولها عدة نجوم صغيرة، والنجمة ترمز إلى نور الإله الواحد المنتشر في الجهات الأربعة للكون. ومع مرور الوقت برز الهلال كرمز إسلامي وظف في الفن الإسلامي، بالرغم من أنه لا أساس شرعي أو دليل في الميتا تاريخ الدعوة المحمدية ما يدل على إخضاع الهلال والنجمة كرمز إسلامي خاص بالمسلمين. حيث يعتبر الهلال والنجمة من

---

(1)بلال موسى بلال العلي، **قصة الرمز الديني، دراسة حول الرموز الدينية ودلالاتها في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وما قبله** [rashf.com/book/343775] (25جويلية 2016)، ص82.

الرموز المختلف عليها، فلقد وجد رمز الهلال في الحضارات القديمة سواء الفارسية أو حضارة بلاد الرافدين أو الآرامية، وقد وجدت في العملات الساسانية أشكال واضحة للهلال والنجمة.[1]

وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن الثقافات بكل رصيدها العلاماتي الرمزي منبثقة من أصل واحد، وهو أمر ينطبق على كل أشكال النجوم بغض النظر عن عدد أطرافها سواء كانت نجمة رباعية أم خماسية أم سداسية أم ثمانية، إذ أن جلّ المصادر تؤكد أن تبني أمة من الأمم لدال النجمة كرمز ديني أو وطني لا يعني بأي حال من الأحوال أنه متعلق حصريا بإرثها الثقافي، ذلك أن البحث في تاريخ الرموز عادة ما يرجع الباحثين إلى فترات زمنية غائرة في القدم، وكما هو حال النجمة الثمانية التي عثر على أثرها في نقوش حضارات بلاد ما بين النهرين القديمة، نجد الأمر ينطبق على النجمة السداسية أو نجمة داوود التي اتخذت شعارا قوميا للصهاينة، حيث عثر الأثريون على هذا الرمز لدى حضارات لا تمتّ بصلة إلى الديانة اليهودية، حيث يذكر "بليل عبد الكريم" أن هذه النجمة كثيرا ما ارتبطت في الديانات القديمة بالسحر، ففي الديانات المصريَّة القديمة كانت النجمة السداسيَّة رمزًا هيروغليفيًّا لأرض الأرواح وحسب المعتقَد المصري القديم فإنَّ النجمة السداسيَّة كانتَّ رمزًا للإله"حُورس" ويعتقدُ البعض أنَّ بني إسرائيل استعملوا هذا الرمز عندما عبدوا العِجْل الذهبي بعد أن طالتْ غَيبة موسى عليه السلام في جبل سيناء. أمّا في الديانة الهندوسيَّة فتُستعمل النجمة السداسيَّة كرمزٍ لاتِّحاد القوى المتضادة، مثل :الماء والنار، الذَّكَر والأنْثى ويمثِّل أيضًا التجانُس الكوني. كما أنها من طقوس عبادة "عشتار" و"بعل" والإله الأكبر عند الكلدانيين. وفي الديانة الزرادشتيَّة كانت النجمة السداسيَّة من الرموز الفَلَكيَّة المهمِّة في عِلْم الفلك والتنجيم، ورمْزًا لكوكب" زُحَل".[2]

---

(1)بلال موسى بلال العلي، المرجع السابق، ص295.

(2)بليل عبد الكريم، **رمزية نجمة داوود** [www.maaber.org/issue_november07/spiritual_traditions1.htm] (جويلية 2016)، ص2.

وبالتالي فحتىّ النجمة السداسية التي تعتبر من بين العلامات البصرية الأشد التصاقا بالثقافة اليهودية، نجدها سرعان ما تنعتق من معناها البلاغي الذي كستها إيّاه هذه الثقافة لترتدي مدلولا آخر يتواءم مع المعطيات الثقافية لأمة أخرى، وهو أمر لا تستثنى منه نجمتنا الطبقية الثمانية موضوع اللوحة.

غير أن الملفت للانتباه أنه لو اتجهنا بشكل عكسي في طريق السيرورة السيميوزيسية سنجد أن هناك جذرا دلاليا مشتركا يتفق فيه وحوله الجميع، وذاك أن هذا الاتجاه يقودنا إلى النواة الأصلية للثقافة البشرية كإدراك وترجمة علاماتية للوجود.



أنموذج التحليل رقم (4): عينة من فن الزخرفة الخطية المختلطة بقصر الحمراء

(الأندلس القرن 14م)

المبحث الرابع: تحليل أنموذج من فن الزخرفة الخطية العربية:

1/حلقة التعرف:

-**موضوع اللوحة:** زخرفة خطية مختلطة.

-**اسم صاحب اللوحة:** مجهول.

-**تاريخ ظهور اللوحة:** القرن8هـ/14م.

-**نوع الحامل و التقنية المستعملة:** حفر على الجص.

-**الشكل و الحجم:** قطعة مستطيلة من زخرفة جدارية.

-**المكان:** قصر الحمراء بغرناطة (الأندلس).

2/حلقة الوصف:

-**العلامات التشكيلية:**

-**عدد الألوان و درجة انتشارها:** لا توجد ألوان بهذه اللوحة إذ أن اللون الوحيد فيها هو اللون الطبيعي لمادة الجص وهو لون شبه صخري يتراوح بين الرمادي والزهري .

-**الأحجام:** بخلاف بقية اللوحات المختارة ضمن عينة البحث، أتت هذه اللوحة ثلاثية الأبعاد كونها أنجزت بطريقة الحفر، وقد جاء العمل مشغول بأشكال شبه هندسية متكررة تشغل حوافها كتابات دقيقة بالخط العربي وهي جميعها متطابقة من ناحية الحجم. وقد احتلت هذه الأشكال تقريبا كامل مساحة اللوحة، بحيث لم تترك إلاّ مساحة ضيقة بما يشكل حاشية لكتابة بخط عربي بارز وكبير الحجم مقارنة بنظرائه في الجانب العلوي .

-**الخطوط الرئيسية و الأشكال الهندسية:** يغلب على اللوحة الخطوط المنحنية بالدرجة الأولى تليها الخطوط المستقيمة الرأسية، أمّا الأشكال فالعمل كله عبارة عن تكوينات تأخذ هيأة قريبة

من شكل المعين متراصة على امتداد مساحة اللوحة، وفي الأسفل يبدو شريط مستطيل الشكل يمتد هو الآخر على طول الحافة السفلى.

العلامات اللسانية: في الشريط السفلي كتبت بوضوح وبالأحرف العربية عبارة "لا غالب إلاّ الله" مكررة على ما يبدو إلى نهاية الحيز المزخرف والذي هو في الحقيقة عبارة عن جدار، كما نقرأ على امتداد حواشي الأشكال الزخرفية الشبيهة بالمعينات وبشكل متكرر وعلى التوالي عبارات " الملك لله، العظمة لله، العزة لله" وكل هذه الكتابات جاءت مدونة بالخط النسخي .

العلامات الأيقونية : على اعتبار أن العلامات الأيقونية هي تلك العلامات التي تعيد تمثيل بعض خصائص الموضوع المرجع، فإننا يمكن أن نصنف الحشوات الداخلية والروابط التي تصل بين الموضوعات الرئيسة للعمل ضمن العلامات الأيقونية الممثلة لتشكيلات نباتية شديدة التحوير، وهي على ما يبدو عبارة عن أوراق مختلفة من حيث البنية والحجم .

3/ حلقة المعنى الحرفي: إن الموضوع العام لهذه الزخرفة الجصيّة هو رسائل لسانية مقدمة في إطار من الزخرفة المختلطة المتداخلة بين ما هو هندسي ونباتي، بحيث بإمكاننا القول أن هذه اللوحة الجصية جمعت في ثناياها كل مكونات الزخرفة الإسلامية على تنوعها. غير أن القوة الدلالية للعلامات اللسانية تفرض سيطرتها في توجيه قراءة العمل مقارنة بالمكونات البصرية الأخرى، وبالتالي فقراءتنا تتوجه أولا ناحية الشريط الذي يحف الطرف السفلي من اللوحة والذي تتكرر فيه عبارة " لا غالب إلاّ الله" ثم نتجه إلى المكونات الزخرفية الأخرى التي سبق وصفها بأنها عبارة عن شبه معينات تتكرر في تراص دقيق لتملأ جلّ مساحة اللوحة، هذه الأخيرة متألفة بدورها من حشوات ممثلة لأوراق نباتية متشابكة ومترابطة على هيئة أجنحة. هذا وقد شغلت أشرطة الحواف المحيطة بكل وحدة هندسية عبارات "الملك لله، العظمة لله، العزة لله". مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه التشكيلة الزخرفية منجزة بتقنية الحفر، وقد عمل منجزها على إبراز مختلف موضوعاتها الفرعية من خلال التفاوت في درجة الحفر، فهناك من المكونات ما ظهر بشكل مسطح أملس، وهناك ما كان عميق الحفر، وهناك ما كان وسطا بين الاثنين

حيث أن هذا التفاوت في درجة الحفر يفصل الأشكال عن بعضها البعض ويوضح بجلاء تفاصيلها بالاعتماد على تباين النور والظلمة بين كل من السطوح والأعماق على التوالي.

4/حلقة السياق المحاذي:

أ-**التاريخ الشخصي لصاحب اللوحة و علاقته بها:** على الرغم من أن صاحب هذه اللوحة الجصية مجهول، إلاّ أنّ المختصين يذكرون انه فيم يتعلق بنقش الزخرفة الكتابية كان هناك اهتمام شديد بها، وكانت لا توكل إلاّ للخطاطين المتقنين الذين كان يستدعيهم البلاط خصيصا لهذا الشأن مما يظهر مدى اهتمام الأندلسيين عموما والقائمين على قصر الحمراء بوجه خاص بالخط العربي وتبجيلهم له كونه لغة الوحي، وفي هذا الشأن يقول "حازم جساب محمد علي" لقد تباينت أشكال النقوش الكتابية بحسب من يكون رئيسا للديوان الملكي، وهو عادة ما يكون من كبار الأدباء والفنانين، وهذا ما انفردت به الحمراء. ومن أشهر نقاشي الزخارف الكتابية في عهد بني نصر" عبد الله بن محمد بن سارة " وكذلك " محمد بن العابد الأنصاري " اللذان عرفا بحسن الخط وتجويده وضبطه وكانت كتابتهما نقية جانحة إلى الاختصار.[1]

-**الوعاء التقني و التشكيلي الذي ينتمي إليه العمل:** لقد نفذت هذه الزخرفة وفق تقنية الحفر على الجص، وهي تقنية استعملت بشكل واسع في قصر الحمراء، حيث احتل الجص الأولوية في ذلك إلى جانب الرخام والخشب والزليج. فيما توزعت النقوش في أفاريز متعددة الأشكال داخل القاعات وخارجها وعلى الواجهات والأبواب والنافورات، ويكاد لا يخلو جزء من الجدران منها ويذكر أن النقش على الجص يسمح بمرونة أكبر من الخامات الأخرى.[2]

ويذكر " فوزي سالم عفيفي " أن الزخارف الجصية هي من الصناعات التي سارت جنبا إلى

---

(1)حازم جساب محمد علي، **جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة**، ط1، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2014، ص 214- 217 بتصرف.

(2)المرجع نفسه، ص216- 218 بتصرف.

جنب مع الخزف والفسيفساء، وأسهمت في إثراء فن العمارة بشكل خاص.(1)

-**الجمهور المستقبل للعمل:** ذكرنا أن اللوحة الجصية هذه تنتمي إلى قصر الحمراء، وهي حسب عبد العزيز الدولاتي تشغل حيزا جداريا في قاعة العرش المشهورة بقاعة السفراء، وهي قاعة فسيحة أعدها "يوسف الأول" لاستقبال كبار الوفود الأجنبية.(2)

ونفهم من هذا أن الجمهور المستقبل المعاصر للعمل هم السلاطين الذين تداولوا على عرش بني نصر في قصر الحمراء وزوارهم من وفود السفراء -كما يدل اسم القاعة- إضافة إلى الشخصيات المهمة في الدولة، أما الجمهور الحديث فهم جموع السوّاح الذين يترددون على القاعة التي تعدّ أحد مرافق قصر الحمراء.

-**مدى شهرة العمل:** تستقي هذه الزخرفة شهرتها من شهرة القاعة التي تحضنها هي ومثيلاتها من أشغال الفن الزخرفي، والمسماة بقاعة العرش أو قاعة السفراء التي تعتبر من أعظم القاعات التي شادها بنو نصر في الحمراء، وعلى جدرانها أبيات شعر منقوشة على الجص نصها كالتالي: أنا تاج كهلال أنا كرسيّ الجمال

ينجلي الإبريق فيه كعروس في اختيال

جود مولانا بن نصر قد حباني بالكمال.(3)

وهذه الأبيات الشعرية كفيلة بأن تعطينا فكرة عن مدى شهرة قاعة السفراء بما حوته من جماليات معمارية وزخرفية ، بالنسبة لجميع من عاصرها ومن لحق بهم من الزائرين لقصر الحمراء أشهر المعالم التاريخية الإسلامية على الإطلاق.

---

(1)فوزي سالم عفيفي،المرجع السابق، ص113.

(2)عبد العزيز الدولاتي، المرجع السابق، ص115، 116.

(3)المرجع نفسه، ص

5/حلقة السياق المحيط:

لقد سبق وأن تحدثنا في خضم تحليلنا لمفردة العينة الثالثة عن السياق التاريخي والسياسي والحضاري الذي عاشته سلطنة غرناطة وأحاط بقصر أو بالأحرى بقصور الحمراء، ونضيف على ذلك ما ذكره حازم جساب في هذا الشأن، إذ يقول أن الصراع الإسلامي المسيحي ظل محتدما طيلة العهد النصري وقد شكلت مهارة بني نصر الدبلوماسية عاملا أساسيا في إطالته، ولم تنعم هذه المملكة بالاستقرار النسبي إلاّ في عهدي السلطانين "يوسف الأول" (733-755هـ/ 1333-1354م) وابنه "محمد الخامس" (755-794هـ/ 1354- 1392م) ففي عهديهما استعادت غرناطة عنصر المبادرة فاسترجعت الأراضي التي سلبها الإسبان في زمن سابق، كما عرف عن هذين السلطانين تشجيعهما للفنون والإعمار إذ بنيت في عهديهما معظم قصور الحمراء وزينت بأجمل الزخارف فضلا عن معالم عمرانية أخرى لا زالت قائمة إلى اليوم بغرناطة. وتجدر الإشارة إلى أن الحمراء ليس قصرا بل مجموعة من قصور وقلاع تشكل عاصمة بني نصر، فقد احتوت فضلا عن القصور السلطانية على المصالح الحكومية والإدارية ودارا لضرب المسكوكات وثكنات للحرس والحجاب والمراسلين وما يحتاج إليه العامة من صناعات حرفية وحمامات وحوانيت ومساجد.(1)

6/حلقة معنى المعنى:

بعد مرورنا بمراحل القراءة الوصفية ومعرفة ما يحيط بها من سياقات، سيكون بإمكاننا الآن استنباط المعنى البلاغي أو معنى المعنى وفق المفهوم الجرجاني. ونبدأ تأويلنا انطلاقا من الناحية التشكيلية للعمل، حيث تميزت هذه اللوحة بكونها منجزة وفق تقنية الحفر أو النقش وهي تقنية تعتمد لزاما على مكونات تشكيلية تتفرد بها كما سنرى ذلك لاحقا، خاصة وأن هذه اللوحة قد بدت مستغنية تماما عن أي تدرج لوني.

---

(1)حازم جساب محمد علي، المرجع السابق، ص144-146 بتصرف.

فتقنية الحفر على الجص هي أسلوب إبداعي فيه دلالات السعي البشري الحثيث إلى بسط سلطة العقل على سائر موجودات عالمه السفلي ليرتقي بها إلى عوالم الجمال والكمال المطلقين. ولعل أولى مظاهر هذه السلطة هي مظهر تحويل الرخيص إلى ثمين. فمن مجرد مادة أولية صماء لا قيمة لها إلى إبداع تعبيري مثخن بالدلالات يدعو رائيه إلى القراءة والتدبر.

وقد وجدت فلسفة الفن التشكيلي الإسلامي طريقها إلى هذا الأسلوب الفني، رغم ما نعرفه عنها من رفعها لشعار البعد عن التجسيم خوفا من السقوط في براثن الشرك التي تتخبط فيها الكثير من الأمم والثقافات البشرية الأخرى. ومن أجل هذا عملت على توظيفه بدهاء بالغ جاعلة من نتاجاته مجسمات حبيسة لمسطحات جدارية أو أرضية، غارقة فوق ذلك في التجريد والرمزية، نائية عن أي أثر لمضاهاة خلق الله، متفانية في خدمة عقيدة التوحيد.

هذه الإيحاءات التي تفرضها التقنية الموظفة تترجمها بوضوح أكبر، العلامات التشكيلية المرافقة لها، إذ أن الحفر أو النقش يجعل من السطح يكتسب البعد الثالث أو التجسيم، فتصبح بذلك عناصر الموضوع الفني تبدو وكأنها نافرة عن خلفيتها مما يكسبها إيحاء بالحركة، وهو إيحاء يلعب الدور الرئيس فيه تباين النور والظلمة الذين يعتبران من أهم العلامات التشكيلية التي تصنع الهوية اللغوية للفن الإسلامي.

يقول " فوزي سالم عفيفي" في هذا الشأن ما مفاده أن الألوان كثيرا ما لعبت في الصورة الفنية التشكيلية ذات البعدين دور تباين النور والظلمة، غير أن الصور المنجزة بتقنية الحفر هي في غنى عن اللون بما أنها تعتمد على الكتلة والحجم وتوزيعها في الفراغ، وبالتالي تحدث الظلال من الأجزاء الزخرفية البارزة على الأرضية، والتي تكون في الغالب الأعم ظلال خفيفة، لأنها كثيرا ما تسقط عليها لمسات ضوئية من خلال الزخارف البارزة المخرمة.[1]

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق، ص72.

أمّا " حازم جساب" فيسمي ثنائية النور والظل بمبدأ التوزيع الكيفي الذي يقوم على التوازن اللوني بين العناصر والتي تنتج أساسا عن متلازمة النور والظل، فالمادة الخام في الزخرفة الإسلامية المعمارية تم تخفيفها وتحولت إلى شفافة بسبب الزخارف التي حفرت فيها، إذ تشع بعدد لا يحصى من التموجات الضوئية جاعلة من الحجر والجص جواهر ثمينة، فالجدران المزخرفة في قصور الحمراء قائمة في صمت تام، وتبدو في الوقت نفسه وكأنها منسوجة من تموجات النور.[(1)]

وللنور في الفن الإسلامي مكانة هامة إذ لا تخلو أي من العمائر الإسلامية الراقية بكل ما تضمه من لوحات زخرفية من استدعاء دائم للنور، كونه يرتبط في العقيدة الإسلامية بإحدى صفات الذات الإلهية التي تتجلى في الأرض هدى ورحمة وحكمة.

وعلى حد تعبير "عفيف بهنسي" لقد اعتبر الإسلام النور جوهر الأشياء فكان الله **"نور السماوات والأرض"** [(2)] وكان القرآن **"نورا يهدي به"** [(3)] لهذا سعى الفنان المسلم من خلال الزخرفة إلى التعبير عن النور ليؤكد الانتماء إلى جوهر الكون، وإلى عقيدة التوحيد التي تؤمن بأن الله هو مصدر النور.[(4)]

هذا، وإذا ما واصلنا قراءة العلامات التشكيلية الأخرى سنجد وراء ظاهر الخطوط الموظفة ما تخفيه هي الأخرى من دلالات، وقد رأينا خلال حلقة الوصف أن العمل محلّ التحليل قائم أساسا على الخطوط المنحنية وهي خطوط تحمل دلالات الحيوية والحركة والاستمرارية بما تحدثه تعرجاتها غير المنقطعة من انسيابية تريح العين، ولعل قليلا من الخطوط الرأسية في

---

(1)حازم جساب، المرجع السابق، ص57.

(2)سورة النور، الآية35.

(3)سورة الشورى، الآية52.

(4)عفيف بهنسي، المرجع السابق، ص63.

العمل يحدث دلالة إضافية بالثبات والتسامي ناحية الأعلى.(*)

وليس من قبيل سطحية الغاية الجمالية أو العبث المطلق أن ترد الخطوط الرأسية كقاعدة ينطلق منها فيض من الخطوط المنحنية، ذلك أن الألفات واللاءات المنتصبة في العبارات المتكررة الواردة في الحاشية السفلية " لا غالب إلاّ الله" تجد استمراريتها التي تكاد تبدو لا منتهية عبر انحناءات الأشكال الزخرفية التي تشغل باقي حيز اللوحة والتي تكرر في كل تعرج وانطلاق متجدد، عبارات "الملك لله، العظمة لله، العزة لله" إنه تسليم ذاك الكائن الترابي الضعيف بأن حقيقة الغلبة في الحياة الأرضية لا تكون إلاّ لله وحده، فلا ناصر ولا معزّ للعبد المؤمن إلا هو سبحانه، فكان الحمد والتسبيح والاعتراف بملكه وعظمته وعزته آناء الليل وأطراف النهار واجب لا ينقطع إلاّ بانقطاع أنفاس الخلائق.

ولا يوجد لهذا التسليم من قبل العبد المؤمن بوحدانية الله وتفرد سلطانه على ملكوت السماوات والأرض من جزاء إلاّ الجنة... فكانت التسبيحات مصحوبة بتمثيلات نباتية شديدة التحوير إلى درجة يستحيل معها ردّها إلى مرجع طبيعي واقعي، فلم تبق إلا رمزية الجنة بجمال أشجارها ووفرة ثمارها واستطالة ظلها لتفرض دلالتها بقوة على المشهد.

" فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر" (**)

وإذا ما علمنا من السياق التاريخي أن العلامات اللسانية المكونة لعبارة " لا غالب إلاّ الله" هي شعار دولة بني نصر، كانت الدلالة أوضح. إذ أن هذه العبارة تتكرر في كل ركن من أركان قصور الحمراء وتأخذ أشكالا وهيئات زخرفية متنوعة على حسب مواضيع اللوحات المنتمية إليها وعلى حسب التأطير الذي يضمها، يقول "عبد المالك موساوي": تتواجد عبارة لا غالب

(*)معاني الخطوط يمكن الرجوع ل: عدلي محمد عبد الهادي ومحمد عبد الله الدرايسة، المرجع السابق،ص 95- 106.

(**) جزء من حديث قدسي رواه البخاري ومسلم عن أبي هريرة رضي الله عنه، أنظر: الحافظ أبي زكريا يحيى بن شرف النووي، **رياض الصالحين**، المملكة العربية السعودية: دار السلام، د.ت، ص426.

إلاّ الله في كل مكان من قصر الحمراء بغرناطة بالخط الكوفي المورق والمزهر والمظفر وبخط النسخ وعلى جميع المواد من زليج وخشب ورخام وجص.(1)

ولا عجب في الأمر، فدولة الأندلس الإسلامية انحصرت نتيجة المدّ الصليبي ولم تبقى إلاّ دويلة غرناطة في أقصى الجنوب شاهدة لوحدها لمدة ما يقرب القرنين ونصف من الزمان (635- 897هـ/ 1238-1492م) على الحضارة الإسلامية في بلاد الغرب وسط أمواج عاتية من الفتن الداخلية والحروب الخارجية، ومع ذلك استطاعت أن تبقي على حضارتها بل وترقى بها إلى مبلغ لا يزال العالم منبهرا به إلى يومنا هذا.(*)

وكان الاعتراف من طرف ملوك غرناطة أن صمودهم وانتصارهم لم يكن إلاّ عونا وإمدادا من خالقهم هو سرّ تشبثهم به وذكرهم الدائم له شكرا وتسبيحا وتعظيما وطلبا للنصرة في كل ركن وزاوية من أركان وزوايا قصور الحمراء، مع التنبيه إلى أن المكان ليس مكان عبادة كما هو شأن مسجد قرطبة إنما المكان مكان رفاهية عيش وتسيير شؤون الملك، مما يؤكد أن الفن الإسلامي المبني على العقيدة الإسلامية في ربط دائم لا انقطاع فيه بين الدنيوي والأخروي.

وبالرجوع إلى موضوع اللوحة محلّ التحليل نجد وكأن عبارات لا غالب إلاّ الله المتموقعة في الحاشية السفلية تكتسب أجنحة -من خلال تحويرات أوراق النبات ذات الشكل المجنح- لتحلق مرتفعة ناحية السماء - الجزء العلوي من اللوحة- في شكل تسبيحات متكررة " الملك لله العظمة لله، العزة لله" آخذة من تقمصها لشكل خطوط منحنية ومتعرجة صفة الامتداد والاستمرارية اللاّمنقطعة صعودا دوما نحو الأعلى في دلالة واضحة لاتصال القلب المؤمن

---

(1)عبد المالك موساوي، **تطابق فن الزخرفة بين تلمسان والأندلس**،ط1، الجزائر: وزارة الثقافة، 2012، ص192.

(*) للاطلاع على تاريخ دويلة غرناطة، يمكن الرجوع إلى: عبد القادر قلاتي ، **الدولة الإسلامية في الأندلس**، المرجع السابق، ص 141-144 .

-وأنظر حازم جساب محمد علي، ، المرجع السابق، ص 141- 146.

بملكوت السماوات العلى، ولتوظيف الفنان للخط النسخي دون الخط الكوفي أبلغ الأثر على زيادة الإيحاء بالتواصل والحركة ذلك أن الخط النسخي يعتمد على الخطوط المنحنية المتصلة في ليونة وانسيابية.

وبحسب " شوقي الموسوي " يكتسب الخط في الفن الإسلامي دلالات روحية باطنية بجانب دلالاته الشكلية تخرج به عن حدود المرئي لأنه يمتلك عالما غيبيا، فقد استعان الفنان المسلم بالخط وأنواعه في زخرفة أشكاله من أجل أن يتوحد مع العناصر الزخرفية الأخرى المكونة للمشهد الفني بشروط التجريد الذي يحرر المرئي الطبيعي من معطيات الأنموذج، لأجل التوحد مع اللامرئي الجمالي والاستمرار بالحركة اللانهائية.[1]

وهو يضيف في موضع آخر: لقد أخذت الوحدات الزخرفية الخطية أهميتها في الفن الإسلامي من تعاليم الإسلام، لأن معجزة الإسلام الكبرى هي القرآن الكريم وهو كتاب سماوي فصلت آياته، أنزله الخالق سبحانه وتعالى إلى العالمين بأن أوحاه إلى النبي الكريم محمد صلى الله عليه وسلم باللغة العربية، فأصبحت تلاوة القرآن وخط آياته وزخرفته من أعظم الوسائل التي يتقرب بها المسلم إلى خالقه ومن تم كان من البداهة أن تحل الآيات القرآنية في المساجد محل الصور الأيقونية في الكنائس.[2]

وفي السياق ذاته يفيدنا عبد الصاحب الخزاعي قائلا إن مدى القدرة على تجديد رسم الحروف والكلمات إنما يفسر ميل الذهنية العربية المسلمة للتحرر الدائم من مقاييس الأشكال المرئية والكشف عن الصورة اللامرئية للمعنى الحسي والروحي والجمالي. وبفضل ذلك بلغت أشكال الكتابة إلى أعلى مراتب التجريد، وإن ابتكار صور الكتابة يعكس أيضا تمسك العربي المسلم بصيغ التجريد في طريقة تفكيره وتعامله مع الوجود، تلك الصيغ التي ساهمت في إخضاع

---

(1)عبد المالك موسوي، المرجع السابق، ص145، 146.

(2)المرجع نفسه، ص175، 176.

إمكانات الصوت إلى هيمنة الصورة المرئية المجردة. ثم إن اقتران الخط العربي بالقرآن الكريم منحه الفرصة الكافية للنمو والتوالد من حيث أن كلام الله سبحانه وتعالى لم يكن مقيدا وكان محفزا للتفكير العلمي والفلسفي الإسلامي. إضافة إلى أن مضامينه المجردة من القيم والمقاييس المادية تخلق القوة المحفزة لمظاهر الجمال الباطن والظاهر.[1]

ولعلّ هذه الاقتباسات يمكن ترجمتها وفق المصطلح السيميائي بالقول أن عموم الفن التشكيلي الإسلامي بما فيه اللوحة محلّ التحليل هو فن العلامات الرمزية بامتياز، بحيث أنه سمح للعلامات اللسانية الأكثر اعتباطا أن تندمج بانسياب وانسجام شديد مع باقي العلامات البصرية المكونة للمشهد الفني المرئي دون إحداث فاصل أو انقطاع، إذ سرعان ما تتحول صور الوحدات الصوتية إلى خطوط لأشكال هندسية أو أجزاء من تفريعات نباتية مكونة بذلك وحدة محكمة ومتناسقة لموضوع اللوحة، وهو حدث لم يتكرر في أي فن تشكيلي منتسب للحضارات الأخرى.

وما العمل الفني محلّ التحليل إلاّ أنموذج مثالي لما نقول، حيث تتنصّل العلامات حتى تلك التي يمكن تصنيفها نسبيا ضمن الأيقونية من أيّ ارتباط بعالم الواقعي والطبيعي، لتلقي نفسها بكل ما تحمله من أثقال دلالية في حضن المفاهيم المجردة التي تتصورها الذهنية الإسلامية عن عالم الماورائي الغيبي، ذاك العالم المبهم المجهول الذي تستبعد العقيدة الإسلامية أن يكون بإمكان العقل البشري إيجاد تصور له من منطلق شبه بعالم المحسوسات.

وعلى حدّ تعبير "عفيف بهنسي" إن صفة المجرد الغالبة في التراث التصويري الإسلامي ترجع إلى ارتباط الفن التصويري بالمعاني المطلقة التي ابتدأت تحديدا بمفهوم الله. فالله ليس كمثله شيء فهو الكون والحق والسرمد، والمؤمن مشدود إلى الله بنواصي الإيمان والسعي إلى الكشف عن أسرار الوجود المطلق. وهذه العلاقة بين المسلم وربه تبدو جلية في فن الرقش (الزخرفة) الذي حاول عبر الخط الهندسي والخط اللين التعبير عن معنى الخالق. على شكل أشكال هندسية أو أشرطة نباتية أو كتابات خطية لا بداية لها ولا نهاية، وهي أشكال تنسجم مع

(1)عبد الصاحب الخزاعي، المرجع السابق، ص 153- 155 بتصرف.

صفات الله التي لا شبيه لها فهو الأول والآخر والظاهر والباطن، وهو ليس كمثله شيء.[1]

ويضيف بهنسي نقلا عن غرابر قوله " إن الالتجاء إلى الرقش هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته العادية ومعناه المتداول وهكذا فالصورة تتغير كليا عن أصلها، ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق متكامل من العلامات ذات الطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا ولكنه يترك لنا حرية التفسير." [2]

وبهذا يخلص المتتبع لمسار السيميوز في اللوحة إلى أن دلالاتها المتراكبة فوق بعضها البعض بانسجام وتآزر تامين توصله لا محالة إلى المعنى البلاغي الإجمالي الذي يمثل حقيقة موضوع اللوحة: إنه التوجه بالتضرع وخالص الاستسلام لله عزّ وجل.. تضرع يتسامى صوب السماء مع كل خط وعلامة في هذا البناء البصري المتجرد من سجن المادي الزائل، المنطلق بكليته ناحية اللامادي الذي لا يوقفه حدّ.

7/ حلقة ما بعد المعنى:

مع تخطي الحدود الدلالية المنتمية للثقافة الإسلامية والخروج بموضوع اللوحة في تجليه البلاغي إلى فضاء التجربة البشرية، نجد أن التضرع للمعبود و السعي إلى كسب رضاه من خلال اللغة البصرية ليس حدثا إسلاميا، ذلك أن الإنسان عبّر عن هذا المعنى بلغة الشكل واللون منذ أقدم العصور، بل إن الصورة الفنية أوجدها الإنسان أصلا من أجل الاتصال بالمعبود المقدس. وقد ذكر "عبد الصاحب الخزاعي" في معرض حديثه عن علاقة فن الرسم بالدين أن الإنسان البدائي الأول اعتقد بحضور الأرواح في جميع الموجودات الطبيعية، وعليه فإن الرسوم والنقوش التي جاء بها إنسان العصر الحجري القديم لم يكن يبغي منها تزيين أو

(1)عفيف بهنسي، **شمال جنوب، حوار في الفن الإسلامي**، المرجع السابق، ص43.

(2)المرجع نفسه، ص44.

تحسين أدواته بقدر ما كان يرغب في نقل الحقيقة الكامنة في كيانه لبثها في الأشياء، كوسيلة سحرية للسيطرة على الطبيعة. ثم امتدت الحضارات الزراعية الأولى، والتي كانت تستند إلى الأساطير مستحثة صورا للمطلق تستتر وراء المظاهر المادية، ويجسد الفن في هذه المرحلة مواضيع تخص أفعال الآلهة ومظاهر الصيرورة والخلود والبطولة.(1)

ولكن اللغة البصرية في هذه المرحلة اعتمدت على التمثيل الأيقوني بدل التمثيل الرمزي التجريدي للتعبير عن معتقدها الديني واتصالها بالعالم العلوي، إذ لم يكن باستطاعتها التخلص من قيود التجربة الحسية، فجسدت المدلولات اللامرئية التي تؤمن بها إلى أشكال واقعية وطبيعية مألوفة.

وهذا الأنموذج تكرر في عديد الثقافات كما يضيف الخزاعي كالهند البوذية وبلاد الإغريق الوثنية، حيث أن كليهما اعتمد على الإدراك الحسي بشكل أو بآخر، وكنتيجة لذلك جاء فن التصوير كأداة نقل مثالية للاتصال بمعاني الألوهية. وعليه اتخذ اليوناني من التصوير المطابق لأشكال الطبيعة المادية سبيلا ليبث فيها الروح الهندسية من خلال الصورة المثال بغية تفسير ما هو غامض في الكون، في حين كان سبيل الفنان البوذي هو تصوير أشكال الطبيعة الحسية للتعبير عن القوة الجوهرية المنشطة لوحدة وجود الكون، ولم يسلم من هذه الترجمة الحسية إلاّ الصين البوذية التي ارتكزت عقيدتها بشكل من الأشكال إلى عنصر التفكير المتأمل، حيث وجد التصوير التجريدي القوة المناسبة لتسجيل الانطباعات التأملية بتحويل مظاهر الطبيعة إلى أشياء لا مادية ومجردة بحيث يسهل النفاذ من خلالها إلى الإله الجوهري الذي يمثل الوجود بأكمله، وتصبح الصور المجردة التي تقترن بكتابات لا صورية مواضيع ذات طبيعة مقدسة.(2) غير أنه لابد من الاستطراد للقول بأن الفن الصيني وإن بدا قريبا من حيث فلسفته التجريدية من

---

(1)عبد الصاحب الخزاعي، المرجع السابق، ص 42-45 بتصرف.

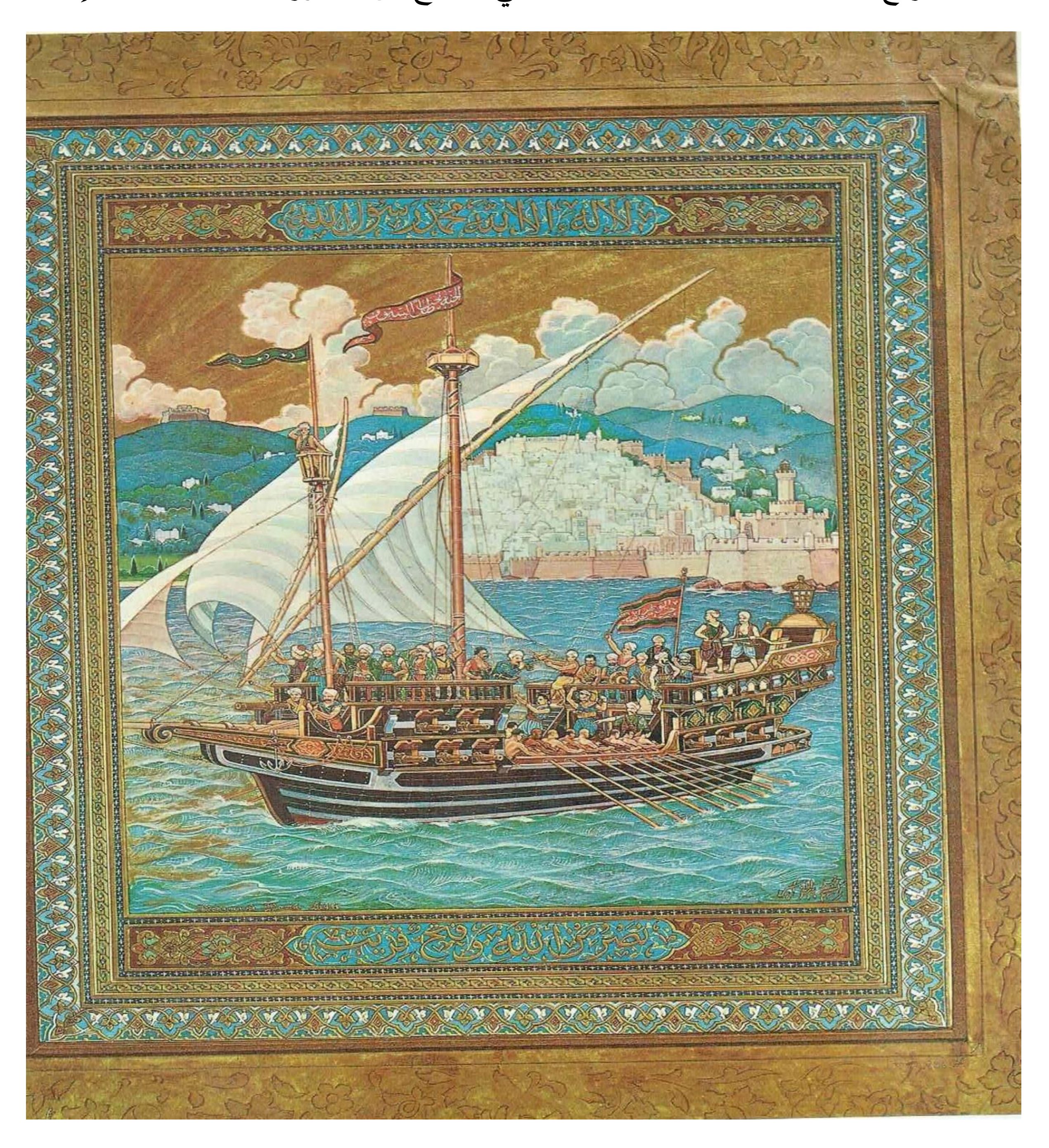
(2)المرجع نفسه، ص43.

حيث توظيف العلامات البصرية ذات الطبيعة الرمزية الاعتباطية بما فيها العلامات اللغوية من أجل التعبير عن المقدس إلاّ أنه يختلف عنه من حيث قصدية هذا التوظيف، إذ بينما الفن الصيني يجعل من هذه التجريدات عبارة عن مؤشرات تقود مباشرة إلى حيز دلالي بعينه، نجد الفن الإسلامي وقد تعامل مع تجريداته على أنها علامات مفتوحة على دلالات لا منتهية بحيث لا تحمل في ذاتها أي قدسية أو تبجيل من أي نوع كان، باستثناء ما كان متعلقا بالذكر الحكيم.

ولقد نقل عماد الدين خليل عن "غارودي" مقارنة قيمة بين الفن البصري الإسلامي والفنون الأخرى وعلى رأسه الفن المسيحي من حيث تعبيرها عن الدين والمقدس إذ يقول إن الفن الإسلامي يستحضر الوجود الإلهي من حيث أنه وجود حاضر في كل مكان ولكنه لا يرى في أي مكان، وهذا هو السبب الرئيسي في استبعاد الصورة الأيقونية المحضة من الفن الديني. أمّا الأديان الأخرى فعلى العكس، إنها تجعل من اللامرئي مرئيا، سواء أكان كتلك الأقنعة الإفريقية المكثفة الطاقة أو كالأيقونة والصليب لدى المسيحيين. إن الأديان والمذاهب الأخرى من حيث تريد الاقتراب من الله ورؤيته، تمارس خطيئة انحساره جلّ وعلى في الحيز المحدود، أما في دائرة الفن الإسلامي فإنه محرم ابتداء وبصيغة لا تقبل نقضا ولا جدلا، أي رمز وأية إشارة من هذا النوع، فكيف بالصورة أو التمثال (التمثيل الأيقوني) فالفن الإسلامي يرفض أي تحيز إذ يريد فضاء ينطلق فيه الوجدان لكي يطرق بوابات الكون.[1]

---

(1)عماد الدين خليل، **الفن والعقيدة.** ط1، لبنان: مؤسسة الرسالة، 1990، ص 67، 68.



أنموذج التحليل (5): عينة من فن التصوير المصغر (المنمنمات) تمثل منمنمة لصاحبها محمد راسم (الجزائر، القرن 20م)

المبحث الخامس: تحليل أنموذج من فن التصوير المصغر (المنمنمات).

1/حلقة التعرّف:

-موضوع اللوحة:سفينة حربية على أبواب الجزائر.

-اسم صاحب اللوحة: محمد راسم.

- **تاريخ ظهور اللوحة:** ظهرت اللوحة لأول مرة في معرض أقامه الفنان سنة 1932.أماّ النموذج الذي نعمل عليه فهو نموذج ورد ضمن كتاب " محمد راسم رائد المنمنمات الجزائرية " الذي أصدره الفنان نفسه عام 1971 وقدّمه "محمد خدة".[1]

- **نوع الحامل و التقنية المستعملة:** اللوحة الأصلية وضفت فيها تقنية الغواش على الورق.

- **الشكل و الحجم** :اللوحة الأصلية جاءت في إطار مستطيل و أبعادها 30×22.8 سم، أما النموذج المصغر فأبعاده 26.5×21.5.

-**المكان**: اللوحة الأصلية معروضة في المتحف الوطني للفنون الجميلة، أماّ نموذجنا فورد في الصفحة الخامسة و الخمسون(55) من كتاب "محمد راسم فنان منمنمات جزائري" الصادر عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر.

2/حلقة الوصف:

-العلامات الأيقونية:

أوّل ما يلفت انتباهنا أيقونة سفينة شراعية يعتلي متنها أربعة و ثلاثون شخصية كلهم رجال

Mohamed khadda, **Mohamed Racim miniature algérien**, 6e Ed, Alger, Entreprise nationale du livre,1990, p40.

على حسب ما تطلعنا عليه هيأتهم و ألبستهم، و السفينة بها طابقين، في الطابق السفلي نشاهد مجموعة المجذفين جالسين و ممسكين بمجاذيفهم و لا يظهر منهم إلاّ نصفهم العلوي وعددهم يبلغ العشرة ، في حين يقف أمامهم ثلاثة أشخاص و الجميع يتموقع في الوسط من السفينة، بينما على يسارها – دائما في الطابق السفلي- و في مؤخرة السفينة نبصر رجلين آخرين واقفين بمفردهما.

أمّا في الطابق العلوي فنلاحظ مجموعة من الرجال على الجانب الأيسر و عددهم تسعة بينما على الجانب الأيمن و في مقدمة السفينة فيقف عشرة أشخاص ، اثنان منهم على مبعدة نسبية من البقية ناحية أقصى اليمين. السفينة تعلوها ساريتين و يرفرف في قمتهما رايتين، إحداهما حمراء و الأخرى خضراء، كما تنتصب سارية علم أحمر أخرى صغيرة تظهر وقد حملها أحد الرجال في أقصى يمين المنظر، و لا تخلو السفينة من أشرعة بدت بيضاء اللون و قد ارتبطت بخطوط رفيعة مع الساريتين فيما يمثل حبالا. هذا و قد زين ظاهر السفينة بشيء من الزخارف ذات الانحناءات فيما يبدو أنه مزيج من الأشكال الهندسية و النباتية.

شكل السفينة يتقدم الصورة و يأخذ حيزا كبيرا منها سواء أفقيا أو عموديا، و هي تظهر على أرضية زرقاء تشكل تمثيلا إيقونيا لبحر بأمواجه المضطربة شيئا ما، و التي تعمل على إظهارها تلك الخطوط المنكسرة على وجهه و شيء من البياض الذي يعبّر عن الزبد.

في حين أن خلفية الصورة تشاطرها على اليمين مجموع أشكال مستطيلة و مربعة ونصف دائرية لصيقة ببعضها البعض تمثل معالم مدينة ساحلية ، بينما على يسار الصورة فتطل مباني أخرى بيضاء و لكنها تبدو مبعثرة هنا و هناك وسط التلال الخضراء. كما تطالعنا في أعلى الصورة أشكالا مبعثرة يمينا و يسارا ، تمثل سحبا متراكمة، غير أن كثافة تراكمها تبدو أكثر كلّما اتجهنا إلى اليمين ، و هي تتوزع على خلفية بنية اللون من الواضح أنها السماء و لو أن لونها يبدو غريبا.

- العلامات التشكيلية:

-**عدد الألوان و درجة انتشارها: في هذه اللوحة،** هناك سيطرة كبيرة للونين البني و الأزرق يليهما اللون الأبيض ثم الأخضر، و في مساحات صغيرة باقي الألوان الأخرى التي تركت للتفاصيل و على رأسها الأحمر واللون البشري و الوردي.

بالنسبة للون البني نجده يحتل المرتبة الأولى في درجة الانتشار، إذ أنه اللون الوحيد للإطار الخارجي و كذا هو لون خلفية الإطارين الداخليين الأخريين، غير أن مساحات انتشاره بداخلهما تتفاوت ، إذ أنه يفسح المجال في الإطار الثاني (من الناحية الخارجية) للون الأزرق و شيء من الأبيض، كما نلاحظ مركزية الأزرق في الإطار الداخلي للوحة إذ استعمل ليملأ خلفية الزخرفة الخطية التي تظهر على الطرفين السفلي و العلوي من الإطار ذاته، بينما كتبت العبارات الخطية بالذهبي.

أماّ في قلب اللوحة فنجد اللون الأزرق، و الأزرق المخضر و الأخضر لتغطية مساحات مناظر الطبيعة من بحر و تلال، و كذا أردية بعض الشخوص،بينما يأتي البني لونا للسماء و السفينة الشراعية بتدرجات مختلفة، في حين نجد اللون الأبيض يكتسي مساحة انتشار واسعة هو الآخر، فهو لون السحب و الدور و الأشرعة و عمائم الرجال و زبد البحر والكتابات و الرسوم التي تنقش الأعلام، كما نجد بدرجة أقل اللون البشري المورّد في بعض المباني و كذا في لون الأجسام الآدمية، و هو لون مجاذيف السفينة و ساريتاها، و أرضيتها و بعض نقوشها ، في حين نجد اللون الأحمر يغطي مساحات ضيقة فهو لون الأعلام خلفية لنقوش السفينة كما نجده لونا لملابس البعض.

- **الأحجام:** نجد شكل السفينة الشراعية يأخذ أكبر حجم في الصورة مقارنة بالخلفية التي تظهر فيها العمائر و التلال و السماء بسحبها البيضاء إذ رسمت بحجم أصغر ، بينما سطح البحر بأمواجه فيتقدم الصورة أيضا كأرضية للمنظر الأمامي، و بالتالي فإنه شغل مساحة وحجما

أكبر، في حين نجد الهيئات الآدمية تبدو دقيقة في حجمها للغاية حتى أن تفاصيل ملامحها وأرديتها لا تظهر بشكل جليّ إلاّ إذا أمعنا النظر جيدا – بل قد نحتاج إلى عدسة مكبرة من أجل ذلك– و لا ننسى الأطر الزخرفية التي تحفّ الصورة الموضوع والتي تشغل هي الأخرى حجما كبيرا نسبيا في اللوحة ككل .

–**الخطوط الرئيسة و الأشكال الهندسية**:في شكل تأطير مستطيل جاءت لوحة، و هي كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك محفوفة بثلاثة أطر، الإطار الخارجي تشغله زخرفة نباتية بانحناءاتها وتعرجات خطوطها، و كذلك الحال بالنسبة للإطار الثاني و لو أن الزخارف النباتية جاءت أكثر بروزا بسبب توظيف لعدد من الألوان ، على الرغم من صغر حجمها وتشابكها في شكل سلسلة من التكرارات لوحدة زخرفية نباتية واحدة هي أقرب إلى شكل مثلثات محدودبة الرؤوس، ثم يأتي الإطار الثالث (الداخلي) أين تتحول فيه الزخارف إلى أشكال هندسية أكثر دقة، تلعب فيها الخطوط المستقيمة و المنكسرة إلى جانب النقاط الدور الرئيس، غير أنها لا تلبث أن تفسح المجال مجددا لانحناءات و تعرجات الزخرفة النباتية و الحروف العربية في الضلعين السفلي و العلوي.

أمّا بالنسبة لوسط اللوحة فالأشكال تبدو أكثر بعدا عن التجريد بما أنها تمثيلات إيقونية للموضوع المطروح من قبل الفنان و الذي يوضّحه لنا العنوان، غير أننا يمكننا من خلال المنظر تمييز عدد من الخطوط العمودية و المستقيمة المائلة التي تمثلها ساريتي السفينة وخطوط أخرى أفقية مائلة تمثل المجاذيف و هيكل السفينة الذي يأخذ شكل مستطيل شبه منحرف، دون استثناء الخطوط المنحنية التي تتميز بها أيقونة الأشرعة و الأعلام، إلى جانب الخطوط المتكسرة التي تمثل أمواج البحر، وهي جميعها تأخذ شكل مثلثات مختلفة الأحجام.

أماّ خلفية الصورة فتتقدمها أشكال هندسية مستطيلة و مربعة و نصف دائرية مختلفة المقاييس تعطي انطباعا بالبعد الثالث ، وهي فوق ذلك متلاحمة مع بعضها البعض دون ترك أدنى فراغ، فيما تشكل في مجموعها شكل هرم مسطح القمة. و هي في الحقيقة إيقونات لمباني وأسوار.

ثم إننا نشاهد هذه الأشكال نفسها تتكرر في الخلفية الأعمق للصورة و لكن بشكل متباعد ومنفرد على يمين و يسار الصورة، و هي تتخلل هيئات إيقونية لتلال بلونها الأخضر وبخطوطها المنحنية و أشكالها الهرمية المحدبة. أمّا في أعلى الصورة فنشاهد أشكالا غير هندسية ذات طبيعة يغلب عليها الانحناء و الاستدارة، باعتبارها أشكال لسحب متراكمة.

-العلامات اللغوية:

إذا أتينا على سرد العلامات اللغوية فنجد أوضحها يظهر على الإطار الداخلي الذي يحفّ اللوحة، نقرأ في وسط الجهة العلوية من الإطار و بحروف عربية مزخرفة ذهبية اللون عبارة " لا إله إلاّ الله محمد رسول الله"، و تقابله مباشرة على الجانب السفلي من الإطار نفسه عبارة أخرى " نصر من الله و فتح قريب".

و مثل هذه العبارات لا تخلو منها اللوحة ، إذ نقرأ أيضا على الراية الحمراء الذي ترفعها السارية التي تتوسط اللوحة عبارة مكتوبة بحروف أصغر و بلون أبيض " الجنة تحت ظلال السيوف"، وهناك راية حمراء أخرى يرفعها بيده أحد البحارة كتب عليها " حب الوطن من الإيمان". أيضا نجد في أسفل الصورة مع الحدود الداخلية للإطار الجواني و تحديدا في أقصى اليمين إمضاء الفنان بالحرف العربي دائما، و باللون الذهبي" محمد راسم بالجزائر" وهناك في الجهة المقابلة إمضاء آخر و لكن هذه المرة بالحرف اللاّتيني :

"Mohammed Racim Alger ."

أما خارج حدود الصورة ، و في الأسفل منها على أقصى اليسار نقرأ عنوانها "سفينة حربية على أبوب الجزائر" Galere Devant El-Djezair

3/حلقة المعنى الحرفي:

من مجموع العلامات التي شكلت بنية اللوحة، و ربطها بعنوانها " سفينة حربية على أبواب الجزائر"، يظهر واضحا أننا أمام لقطة تظهر عودة إحدى السفن الحربية الشراعية من معركة بحرية إلى شاطئ موطنها الذي نتعرف عليه من خلال العنوان بكونه يتعلّق بمدينة الجزائر.

غير أنّ هناك مجموعة من العلامات التي نستدل من خلالها على أنّ هذه اللوحة تصوّر لقطة من الماضي ، فالسفينة شراعية يوجّهها مجذفون، لم يعد لها وجود اليوم، و المدينة التي تمتد عموديا في عمق المشهد محاطة بأسوار ، و هو نمط قديم من عمران المدن. ضف إلى ذلك أنّ الشخوص يرتدون أردية عرفت في البلاد الإسلامية في القرون الماضية، من مثل الجبّة والقفطان و السروال المدّور القصّة و العمامة.

كلّ هذا يوصلنا إلى أن موضوع اللوحة يتعلق بفترة الجزائر في العهود الإسلامية قبل القرن دخول الاستدمار الفرنسي، أين كانت حركة الملاحة البحرية نشطة ، و كانت معارك عرض البحر تبدو مألوفة لدى الجزائريين، و على هذا تكون السفينة موضوع اللوحة سفينة خاضت معركة بحرية و عادت سالمة لموطنها تحمل رايات الجهاد التي نقرأها بحروف عربية: "الجنة تحت ظلال السيوف"، "حب الوطن من الإيمان"، ضف إلى ذلك الراية التي تحمل أهلة ونجوما، و التي تعتبر شعار البلاد الإسلامية.

4/حلقة السياق المحاذي:

أ- التاريخ الشخصي لصاحب اللوحة، و علاقته برسمها:

صاحب اللوحة فنان جزائري ولد بالعاصمة بتاريخ 24 جوان 1896م، عاصر الاحتلال الفرنسي للجزائر، و هو من عائلة فنية عريقة توارثت الفنون الإسلامية التزيينية، تلقى تعليمه الفني الأول على يد عمه و أخيه الأكبر "عمر راسم"، في سنة 1915 التقى بالفنان الفرنسي " إيتيان ديني" الذي شجعه و ضمن له تكوينا فنيا منظما، و عمل مع هذا الأخير لإنجاز كتاب " حياة محمد"، في عام 1924 منح وسام المستشرقين بفرنسا و انتخب لإنجاز عدد من الأعمال

الضخمة، و على رأسها تصوير كتاب " ألف ليلة و ليلة"، و منح عام 1933 جائزة الجزائر الفنية الكبرى التي كانت تمنح للفرنسيين فقط، و عيّن أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة. سنة 1947 يقيم معرضا للمنمنمين الجزائريين بإسكندنافيا في كل من مدن أوصلو، كوبنهاغ، و استكهولم، 1958 يصدر له مؤلف " الحياة الإسلامية الماضية بنظرة محمد راسم". توفي راسم بعد استقلال الجزائر سنة 1975 بالعاصمة الجزائرية إثر تعرضه هو وزوجه لعملية اغتيال مخلفا وراءه إرثا فنيا جزائريا ذو شهرة عالمية.(1)

نشأ محمد راسم في بيئة فنية، فوالده و عمه و أخوه الأكبر كانوا جميعا فنانين يملكون ورشة للحرف التزيينية في وسط القصبة العاصمية. و قد تشرّب راسم من هذا الجو الفني و برز نبوغه إلى درجة استقطاب اهتمام الفنانين الفرنسيين الذين أعجبوا بأعماله و على رأسهم "إيتيان دينيي" الذي مهّد له الطريق من أجل مزاولة دراسة أكاديمية بمدرسة الفنون الجميلة فضمن بذلك تكوينا فنيا مزدوجا.

و هذا ما يظهر جليا في الأسلوب الفني الذي رسمت به اللوحة، فهي و إن كانت قد رسمت وفق أسلوب المنمنمات الإسلامية، إلاّ أنها لم تخلو من أسلوب الفن الغربي خاصة فيما يتعلق بالنسب و إعطاء العمق للوحة.

و هو منذ حيازته على جائزة الفن الشرقي سنة 1923 بباريس – وهي جائزة لم ينلها فنان عربي من قبل –ثمّ زيارته للآثار الإسلامية بالأندلس، عزم على النهوض بفن المنمنمات الإسلامية من جديد وبعثها بعد قرون من الركود، و لقد حرص راسم في كلّ منمنماته على رسم الحياة الإسلامية الماضية التي كانت تعيشها الجزائر قبيل الاحتلال الفرنسي و كأنها

---

(1) المتحف الوطني للفنون الجميلة، **محمد راسم (1896–1996)**، الجزائر: مطابع عامة، د.س، ص5،4.

حلم جميل مشبع بالحنين،فرسم النساء بسحناتهن الجزائرية و بشرتهن القمحية، و هن ينعمن بصفاء العيش و نعيمه في بيوتهن التي تنساب في وسط حدائقها جداول الماء، و تغرّد فوق أغصان أشجارها المزهرة العصافير و البلابل، كما رسم الأحياء العتيقة للقصبة و هي تعجّ بحركة المارة من رجال و صبيان وعجائز في ليالي رمضان المقمرة ، و لم يفته أن يشيد بأمجاد و بطولات الأسطول البحري الجزائري الذي كان إلى وقت غير بعيد سيد البحر المتوسط دون منازع، و في هذا السياق التاريخي تتدرج اللوحة موضع التحليل.

ب- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

اللوحة رسمت وفق أسلوب المنمنمات الإسلامية التي امتهنها محمد راسم كما ذكرنا وقد وظّف فيها ألوان الغواش على حامل الورق.

و فن المنمنمات هو أحد أشهر الفنون التشكيلية الإسلامية ، و قد عرف كفن متعلق بزخرفة وتزيين الكتب سواء الأدبية أو العلمية ، و قد ازدهر وراج في العديد من البلاد الإسلامية وعرفت له مدارس على مرّ العصور كما رأينا ذلك في الفصل الثاني من البحث.

غير أن فن المنمنمات انطفأت جدوته مع انهيار الخلافة العثمانية و وقوع جلّ البلاد الإسلامية تحت غائلة الاحتلال الأوروبي ، الذي حاول بكل السبل طمس الهوية الحضارية لأهل هذه البلاد بغية جعلهم مجرد خدم وعبيد للجنس الأبيض. و لم تعرف نهضة لفن المنمنمات في العصر الحديث قبل أن يحدثها محمد راسم الجزائري، الذي افتك اعترافا عالميا بأعماله، على الرغم من أنه كان يقاسم أبناء جلدته مرارة العيش تحت ظل الاحتلال الفرنسي.

ج-الجمهور المستقبل للوحة:

عرض الفنان لوحته لأول مرة في معرض خاص سنة 1932 ، و هي فترة كان فيها الشعب الجزائري يقبع تحت سلطة الاحتلال الفرنسي، لذلك فالمعارض الفنية التي كانت تقام في الجزائر آنذاك لا تقام للجزائريين أصلا، بل للفنانين و النقاد و معجبي الفن من الفرنسيين.

ومحمد راسم كفنان من "الأهالي"، كان تحت رعاية بعض الفنانين من المستشرقين أمثال " إيتيان دينيبه" و "جورج مارسيه" ، و هم الذين فسحوا له مجال الاحتكاك بالصالونات والمعارض الفنية سواء في الجزائر أو خارجها، لذلك فمن المحتمل جدا أن تكون هذه اللوحة قد عرضت في الصالونات التي أقامها الفنان في الجزائر و كذا في بعض البلاد الأوربية، و بعض البلاد العربية من مثل تونس و مصر، و بالتالي فجمهور اللوحة التي هي من ضمن مجموع أعمال راسم هو جمهور يمكن أن نقول عنه عالمي أكثر من كونه جمهورا جزائريا محليا.

د-مدى انتشار اللوحة و شهرتها:

لوحة "سفينة حربية على أبواب الجزائر" هي واحدة من اللوحات التي نتلمس فيها الإشادة بأمجاد الماضي القريب عند محمد راسم، و مثيلاتها التي تشاطرها موضوع البحر وعلاقته بالأسطول الجزائري موجودة، نذكر منها: لوحة " معركة بحرية"، "عودة مظفّرة لريس"، "خير الدين بارباروس".

غير أن موضوع الأسطول البحري ليس وحده الذي فيه تلك الإشادة ببطولات الماضي إذ نجد لوحات أخرى تصبّ في السياق نفسه مثل: " عودة الخليفة" "الفارس"، "الأمير عبد القادر".

يقول إبراهيم مردوخ: "عند تتبعنا لأعماله الفنيّة يبدو لنا واضحا حبّه لوطنه و اعتزازه بماضيه المجيد، ونرى ذلك من خلال لوحات مثل " الأمير عبد القادر"، " عودة الخليفة عبد الرحمان الداخل" ، "خير الدين باربروس"، "سفينة على أبواب الجزائر" ، " معركة بحرية".[1]

و غير بعيد عن هذا الرأي يكتب "محمد خدة"، إنه و في حضن الطبقة الجزائرية العاصمية التي كان ينتمي إليها محمد راسم، كانت فكرة الوطنية مغروسة و مؤكدة ، و لكن ليست بنفس درجة الثورية التي ميّزت الأجيال اللاّحقة. لذلك و لفترة طويلة كانت شريحة كبيرة من البرجوازية

(1)إبراهيم مردوخ، **مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر**،ط1، الجزائر: الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب،2005، ص.95

الجزائرية تحلم بحرية طال انتظارها، و صحوة مأمولة للإمبراطورية العثمانية و في هذا السياق جاءت العديد من لوحات راسم التي تمجّد الفترة العثمانية بالجزائر و من بينها لوحة " سفينة حربية على أبواب الجزائر ".[1]

أمّا عن اللوحة محلّ التحليل، فنجدها تذكر في عديد المراجع التي تناولت أعمال راسم والفن التشكيلي الجزائري الحديث بصفة عامّة لأنها تحمل خصوصية معيّنة، فهي وإن لم تختلف عن لوحات كثيرة تطرّق فيها صاحبها للمواضيع ذات الطابع التاريخي، إلاّ أنّها تتميّز عن الجميع برفعها الصريح لشعارات حب الوطن و تحبيذ الجهاد.

هذه العبارات التقطها مؤرخو الفن و جعلوها برهانا ساطعا على مدى وطنية محمد راسم التي كانت موطن تشكيك لدى جهات معيّنة، و في هذا يقول "إبراهيم مردوخ": ...فهو يجاهر بتعلّقه بوطنه، و تعلّقه بالماضي التليد الذي كانت تحياه الجزائر قبل الاحتلال...إنّه يدعو إلى الانتقاض و الانتفاض ضدّ المستعمر في عبارات مختلفة نجدها مكتوبة على العلم المرفرف أو في إطار اللوحة، أو في زاوية سريّة ضمن اللوحة، و من هذه العبارات تقرأ (الجنة تحت ظلال السيوف).[2]

ويعلّق "محمد خدّة" : "نستطيع أن نقرأ " نصر من الله و فتح قريب" و في نفس العمل نقرأ أيضا "الجنة تحت ظلال السيوف" وهذه إيحاءات بفكرة الجهاد و الأمل في تحرر وطني لن ينال إلاّ بالقوة و السلاح، و لكن راسم لم يذهب أكثر من هذا في إعلانه عن أفكاره، و بدل من ذلك استغرق بكليته في فنه."[3]

---

(1)M.Racim, M.Khdda,Opcit,p40.

(2)إبراهيم مردوخ، المرجع السابق، ص95.

(3)M. Racim, M. khadda,Opcit,p42.

5/حلقة السياق المحيط:

ذكرنا أن الفنان محمد راسم ولد سنة 1896 في قلب أعرق أحياء مدينة الجزائر، حيّ القصبة. كما عرض لوحته محلّ التحليل سنة 1932، و توفي بعيد استقلال الجزائر سنة 1975، وبالتالي فقد عاش جلّ سنيّ عمره في ظل جزائر عهد الاستدمار الفرنسي الذي سعى بشتى الطرق التعسفية إلى أن ينتزع ليس فقط الأرض من أصحابها، بل أن يمحو أصحابها هؤلاء من على وجهها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، و يبقي من عاش منهم مسلوب الحرية مسلوب الهوية، و مسلوب التاريخ.

يقول الصادق بخوش:" منذ أن وطأت أقدام المحتل الفرنسي أرض الجزائر العربية يوم 5يوليو1830، بدأ الظلام يغشى الجمال، والجذب يجتاح الخضرة، و الهمجية تدمر المدنية.. والحقد الصليبي المغلف بالهزائم القديمة على أيدي الجزائريين، يتجسد في مشروع كولونيالي استئصالي لكل ما هو عربي و مسلم في الجزائر... و معلوم أن الكلونيالية الفرنسية دمرت في طريقها الذوق الجزائري، و هويته العربية و الإسلامية، لذا رأيناها تدمر المساجد و تمسخ بعضها، و تحول البعض الآخر إلى كنائس و كاتدرائيات، بل و إسطبلات للحيوانات، و تمنع تدريس العربية لغة، و تطمس معالم حضارة متكاملة معرفيا و جماليا الأمر الذي عطّل حركة في مجالاتها المختلفة، بما في ذلك الحركة التشكيلية...إلاّ أن طبيعة التحدي الجزائري قاومت هذه المظلمة بالسلاح أولا، و بالإبداع ثانيا".(1)

و في السياق ذاته تضيف كلود عبيد:" ممّا زاد في قيمة آثار "راسم" إنها تمت في فترة كانت بلاد الجزائر تجتاز عهد الاستعمار الذي كان يحاول محو الشخصية بدء من محاربة اللغة العربية و محاولة طمس معالمها، و تشويه المخزون القومي في القيم و التقاليد، وتسفيه

---

(1)الصادق بخوش، **التدليس على الجمال**، الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار،2002، ص25.

الفنون العربية بل ومحوها، كما عمل على تشويه الفن العربي الإسلامي بدعوى أنه فن زخرفي لا يصلح إلاّ للزينة و الديكور، فلم يتورع الاستعمار عن تدمير لوحات الموزاييك في وادي"اتمانيا" و هدم معالم مدينة قسنطينة، و تحطيم مصلى تلمسان الذي يعود إلى القرن الثالث عشر، و قام بتحويله إلى زريبة للعلف الحيواني، كما دمر مدرسة إسلامية دينية في المدينة نفسها ذات قيمة تاريخية، و حوّل بعض الصخور الأثرية المليئة بالرسوم و الكتابة العربية التاريخية إلى أحجار لرصّ الطرق.(1)

و طبعا ما استشهدت به "كلود عبيد" ليس إلاّ قطرة من بحر جور و تعسف الاحتلال فهو لم يكفيه التقتيل و التجويع و التشريد، بل سعى إلى طمس الذاكرة الجماعية للجزائريين فلم يسلم منها إلاّ الشيء القليل، كل هذا و أكثر من أجل تبرير الإيديولوجية الكلونيالية وجرائمها المنافية للإنسانية، سواء في أوساط الداخل الفرنسي المعارض لهذه الإيديولوجية أو في أوساط المجتمع الدولي، و لقد قام الطرح التبريري على فكرة مفادها أن فرنسا جاءت لتجلب معها الحضارة والمدنية لشعب همجي ومتخلف لا يعرف معنى التمدن، و لا يقدر حتىّ على خدمة أرضه والاستفادة من خيراتها، لذلك رأت فرنسا –هذه الدولة المتحضرة– أن من واجبها إنقاذ ما يمكن إنقاذه من بلاد و عباد، و التنازل من أجل جعل الجزائر قطعة فرنسية، فقط خدمة للإنسانية؟ !

لذلك كان من الضرورات القصوى محو أيّ معلم يدلّ على تحضّر ومدنية أهل الجزائر، بل و جعل هؤلاء يعتقدون أنّ لغتهم ودينهم وثقافتهم هي سبب شقائهم وتخلفهم وضعفهم وأنه وضعفهم وأنه لا جدوى من مقاومة الوجود الفرنسي في أرضهم، ذلك أنه أمر واقع لا مناص منه إلاّ القبول به و الاستسلام له.

---

(1)كلود عبيد، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، المرجع السابق،ص176.

يقول الفضيل الورتلاني: "...و أشهر ثورة بعد حرب الأمير عبد القادر هي التي قامت عام 1874 بقيادة الثائر الجزائري المجاهد المقراني ثم التي تلتها مباشرة بقيادة العلامة الجزائري الشيخ ابن حداد، ثم تلتها ثورات متوالية و متقطعة.

و لما انتهت الحرب العالمية الأولى، تغيرت أساليب النضال في جميع أطراف العالم وأصاب الجزائر من هذا التغيير قسط كبير إذ أدخلت في أسلوب نضالها الدعاية باللسان والقلم والتعبير عن السخط بالاحتجاج و الإضرابات و المظاهرات و ما أشبه ذلك."

ممّا يدل على أن الجزائريين لم يستسلموا يوما حتّى في تلك الفترات التي اتسمت بالهدوء في بدايات القرن العشرين، بل غيروا شكل المقاومة فقط.

و هو يضيف:" إن أسخف بدعة سياسية عرفها القرن العشرين، هي هذه الدعوة الصبيانية التي لا يستحي كبار الفرنسيين من ترديدها في كل مكان، و أن يسجلوها بحماس في المحافل الدولية بالذات، و الغريب أن الدليل الوحيد عند الفرنسيين، بأن الجزائر حقا و صدقا فرنسية: هو مجرد وجودهم في هذه الديار بجنودهم، و شرطتهم، و أسلحتهم، و ظلمهم وطغيانهم...أمّا الحق الذي تذوب الأباطيل كلها، و يبقى هو شاهدا و دليلا على نفسه، فهو أن الجزائر ليست فرنسية، و أن الوطن الجزائري، و الأمة الجزائرية موجودة منذ آلاف السنين أي قبل أن توجد فرنسا بوضعها الحالي...فما معنى هذا الإلحاح الفرنسي بأن الجزائر فرنسية، و أن الجزائريين فرنسيون؟ إن معنى ذلك في منطق الاستعمار الفرنسي و قصده أن هذه الأرض الجزائرية قد غزاها آباؤهم و أجدادهم، فتغلبوا عليها، و على هذا وجب أن تكون ملكا لهم، كما تكون ضيعتك أنت ملكا لك أو كما يكون بستان زيد أو دار عمر ملكا لهما...غير أن هناك فرقا واحدا هو أن البشر الموجودين في ضيعتك ليسوا ملكا لك، أما البشر الموجودين في ضيعة الجزائر فإنهم ملك للفرنسيين الغزاة لأنهم تابعون للضيعة كتبعية بقرك و غنمك و حميرك و ما

أشبه ذلك..[1]

في ظل هذه الأوضاع عرف الشعب الجزائري حركات سياسية و إصلاحية، كانت تعمل من أجل الدفاع عن حقوق الجزائريين ما أمكنها ذلك، و تحاول بعث مقومات الأمة من جديد وعلى رأس هذه الحركات الإصلاحية " جمعية العلماء المسلمين" التي كانت تذود عن الدين و اللغة وتحارب الجهل و الخزعبلات و دعاوى الاندماج، أو بالأحرى التحلل و التفسخ التي كان يعمل الفرنسيون و أذنابهم من الجزائريين على الترويج لها.

فبرز أعلام حملوا همّ هذه المهمة الصعبة، و كان من بين هؤلاء شقيق الفنان الأكبر "عمر راسم" الذي كان إلى جانب مواهبه الفنية المتعددة أحد رواد الصحافة الجزائرية و أحد دعاة الإصلاح، يقول عنه إبراهيم مردوخ:" كان عمر راسم متعدد المواهب، وطنياً غيورا وقد تشبّع بأفكار رجال الإصلاح و خاصة الشيخ "محمد عبده" أثناء زيارته للجزائر و اتصاله بعائلة راسم في مشغلها الذي كان منتدى للعلماء و علية القوم. و قد كان ميله شديدا للكتابة الصحفية فنشر العديد من الدراسات القيّمة في مجال الزخرفة العربية و الموشحات الأندلسية، و الموسيقى والمواضيع الاجتماعية التي جهر فيها بأفكارها لإصلاحية و مناهضته للوجود الاستعماري...ونتيجة لهذه المواقف الإصلاحية ضاقت به السلطات الاستعمارية ذرعا فاعتبرته من المشوشين، و من الأعداء الذين يجب محاربتهم. فزجّ به في السجن الانفرادي من بداية الحرب العالمية الأولى سنة 1914 إلى أن أفرج عنه سنة 1921، وقد ترك السجن الانفرادي أثر عميقا في نفس عمر راسم الذي انصرف بعد خروجه من السجن إلى ميدان الرسم."[2]

إذن في ظل هذه الأجواء المشحونة، التي اتسمت بالنضال السياسي و الإصلاح الاجتماعي

---

(1)الفضيل الورتلاني، **الجزائر الثائرة**. لبنان: منشورات عباد الرحمان، 1956، ص44.

(2)إبراهيم مردوخ، المرجع السابق،ص23،22.

دون النضال المسلح، أنجزت اللوحة محلّ التحليل، الأمر الذي ألقى بظلاله على فحواها.

6/حلقة معنى المعنى:

إنّ اللوحة و إن كان صاحبها قد تقيّد بقوانين النسب كونه تلقى تعليما فنيا غربيا في مدرسة الفنون الجميلة التي كانت أيامها تحت الإدارة الفرنسية، إلاّ أنه ظل وفيا لأهم مبادئ فن المنمنمات الإسلامي الذي ترعرع في أحضانه، فجاء العمل بذلك ذو طابع شرقي تشوبه لمسات غربية، تماما كما هو حال صاحبها، بل و حال المجتمع الجزائري بأسره في الحقبة الاستعمارية، فهو تماما مثلهما في صراع ثقافي مرير تتجاذبه تيارات الأصالة من جهة وتيارات الاغتراب من جهة أخرى، و لو أن عناصر اللوحة تشي بغلبة الأصالة.

فالعلامات التشكيلية في اللوحة جاءت جميعها لتعمل على الإيحاء بتماس حاصل بين عالمنا السفلي و العالم العلوي، بين الروح و المادة، و ذلك بدء من الأطر المحيطة باللوحة وصولا إلى قلبها.

فراسم عادة ما يعتمد على مبدأ المحيط المحدد الذي تجسده أفاريز وأشرطة زخرفية مستمدة من الأسلوب الفارسي، و هي تعمل على الإيحاء بفصل العالم الواقعي عن العالم الخيالي.(1)

و هذا ما توحي به الوحدات الزخرفية التي تملأ هذه الأفاريز سواء تلك الهندسية أو الأخرى النباتية، فالتكرار الذي تميزت به هذه الوحدات هو واحد من أهم مبادئ الزخرفة الإسلامية، ولقد فسّره الدارسون حسب "فوزي سالم عفيفي" بأنه السعي إلى الله الذي منه وإليه تنتهي الأسباب المسببات، لذلك كانت الزخرفة الإسلامية من غير بداية أو نهاية...فالتكرار ظاهرة كونية بتوالي الليل والنهار و تعاقب الشمس والقمر و الفصول الأربعة، كما أنها ظاهرة

---

(1)نجاة عروة، **من وحي التراث المعماري و الحرفي في الجزائر**، الجزائر: دار دحلب للنشر،2011،ص63.

بيولوجية كضربات القلب...و ظاهرة إيمانية بالصلاة في ميعادها، والصوم في ميعاده و قراءة القرآن. [1]

و بالتالي يأتي التكرار لينسجم مع سنة الله التي أوجدها في المظاهر الكونية و الموجودات ويحدث إيقاعا في اللوحة تماما كما تحدثه القافية في الشعر و الترتيل في القرآن.

أمّا بالنسبة للألوان، فنجد أنه من أهم سمات شخصية الفن الإسلامي استعمال الألوان الزرقاء و الخضراء و الذهبية بتدرجاتها المختلفة في المرتبة الأولى لتليها الألوان الحمراء والصفراء و البنية في المرتبة الثانية. و لعلّ التركيز على اللونين الأزرق و الأخضر التي هي ألوان السماء و السهل الخصيب هو إيحاء بالفضاء الذي يسلب الأشياء أجسامها ويعطي إحساسا باللاّنهائية، أمّا اللون الذهبي فهو ببريقه السحري من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضي و يرفعه إلى السماء أو الجنة و هي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية.[2]

و اللوحة محلّ الدراسة لا تخلو من هذه الألوان كما رأينا ذلك في حلقة الوصف، غير أنها تميل إلى توظيف الألوان الصافية المستوحاة من الطبيعة في انسجام و تناسق واضحين وهذا ما أرجعه الدارسون إلى تأثر "راسم" بطابع المنمنمات العثمانية التي تميل إلى الألوان الواقعية أكثر من غيرها.[3]

و لكن درجات الألوان في حدّ ذاتها هي بالتحديد ما يعطي ذلك التماس بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، أو بالأحرى بين ما هو مادي وما هو روحي.

ولعلّ أهم ما يميّز هذه اللوحة هو طغيان تدرجات اللون البنيّ المتراوحة بين الشقرة والترابية

---

(1)فوزي سالم عفيفي، المرجع السابق،ص61.

(2)المرجع نفسه، ص71.

(3) نجاة عروة، المرجع السابق،ص64.

الداكنة التي تذكرنا بأوراق الخريف المتساقطة، و بالتالي نهاية الأشياء و الافتراق عنها في حزن- من جهة- و بين تدرجات اللون الأزرق ذو الطابع الأثيري النقي واللّامحدود الذي يوحي بفكرة الخلود و التسامي و العطش إلى الماورائي -كما تصفه كلود عبيد- [1] من جهة أخرى هذه العلامات التشكيلية جاءت مؤازرة و بقوة لدلالات العلامات الأيقونية التي علمنا موضوعها أو معناها الحرفي المتعلق بعودة سفينة حربية جزائرية إلى شواطئها رافعة رايات الجهاد.

إنّ اللوحة تعود بنا إلى زمن الجزائر العثمانية التي اشتهر أسطولها البحري بكونه سيد البحر الأبيض المتوسط دون منازع، و نحن نستدل على ذلك من خلال تشكيلة من الشيفرات التاريخية و الأخرى الثقافية، التي تآزرت فيما بينها لتعطينا هذا الإيحاء.

فالسفينة بهيكلها الذي بدا خشبيا و أشرعته التي تواجه تيارات الرياح الهادئة، هي من الطراز القديم، و الذي يظهر لنا أنها تنتمي إلى الأسطول الجزائري هي زخارف الأرابيسك التي تزيّن حوافها، و الرايات المكتوبة بالحروف العربية -كما رأينا- التي تدعو إلى الجهاد والاستماتة في سبيل نصرة الحق و إعلاء كلمة الإسلام، فشعارات " الجنة تحت ظلال السيوف" و " حب الوطن من الإيمان" و الأهلة التي تتوسطها النجمة الخماسية، كلّها تقودنا مباشرة إلى الحقبة العثمانية، ليس هذا فحسب بل إنّها تؤكد على نبل الغاية التي تحركت من أجلها هذه السفينة فهي لم تبحر لتجارة أو ربح مادي أو قرصنة تبتغيها، و إنما لخوض معركة في سبيل الله و في سبيل الدود عن الوطن، و هي بعد أدائها لمهمتها بنجاح عادت إلى شواطئ الجزائر المحروسة -برجالها أمثال هؤلاء- سالمة غانمة رافعة رايات النصر.

و الأمر ذاته تعمل على التأكيد عليه مدونات الثياب التي يرتديها البحارة، و التي تجمع كلّها على ذوقها العربي-الإسلامي، على الرغم من تباينها النسبي .

---

(1)كلود عبيد، **الألوان، دورها تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها**، المرجع السابق، ص82.

إذ هناك عدد كبير من الرجال (حوالي أربعة عشر فردا) ذوي العمائم البيضاء و الصدرية الخالية من الأكمام و سروال التستيفة، و هي تشكيلة ثياب عرفت في الجزائر مع دخول العثمانيين خلال القرن 16م، كما تنبئنا بذلك " عائشة حنفي"[1]، و هذه التشكيلة عادة ما يرتديها البحارة ذلك أنها تتمتع بالبساطة و تتيح خفة الحركة و انسيابها.

وهناك نوع آخر من الأردية تشترك في لبسها مجموعة أخرى من الرجال الذين يظهرون على الجانب الأيسر من اللوحة، و عددهم يبلغ ستة، بينما نبصر بأحدهم يقف مع المجموعة الأولى على يمين اللوحة. هؤلاء على الرغم من اعتمارهم العمامة، إلاّ أنهم اختاروا بدل الصدرية وسروال التستيفة،الجبة التي عادة ما ترفق بحزام يشدّها عند الخصر، و فوق الجبة نرى القفطان الذي تراوحت ألوانه عند شخوص اللوحة بين الأزرق و الأخضر، كما تراوحت أكمامه بين الطول والقصر، و لكن هذا التباين الطفيف لا يغيّر من كون هذا الرداء بالذات يعتبر دليلا على الأبهة و الوجاهة، و هو أيضا و على حسب عائشة حنفي –دائما- رداء ذو أصول عثمانية[2]، و بالتالي فمجموع الشخوص أصحاب القفاطين هم أرفع مستوى من الناحية الاجتماعية مقارنة بالبقية، و ما يعزز هذا الحكم هو وقوف هؤلاء في زاوية بالطابق العلوي من السفينة يرقبون حركة البقية دون القيام بنشاط ذي بال.

و الأكيد أن أدنى الشخوص منزلة في هذه السفينة هم الذين يقبعون أسفلها نصف عراة يحركون المجاذيف بجهد كبير، يبدو واضحا من خلال هيئة أجسامهم. إذ ممّا جرت عليه العادة أن توكل مهمة التجذيف هذه لأسرى الحروب الذين يستعبدون من قبل المنتصرين دائما. و بالتالي حتى السفينة على ضيق مساحتها، هي تمثيل لمجتمع مصغر تتجسد فيه بكل جلاء التباينات الطبقية الاجتماعية.

---

(1)عائشة حنفي، "لباس البدن عند رجال مدينة الجزائر"، **حوليات المتحف الوطني للآثار**، (2009)، ص55-57.

(2)المرجع نفسه، ص60.

فزمن اللوحة إذن هو زمن الانتصارات، و زمن العزة، و هو على النقيض تماما من الزمن الذي كان يحياه صاحب اللوحة، زمن الاحتلال و العبودية، زمن الهزيمة...

إنّ اللوحة تضع المشاهد في مقارنة واضحة و صريحة بين جزائر الأمس، و جزائر اليوم – طبعا نسبة إلى زمن إنتاجها– لذلك نجد أنّ كلّ جزء من أجزائها و كلّ علامة من علاماتها تعمل على بث معاني الحنين إلى الماضي، و الحزن على فقدان الأيام الذي كانت فيها الجزائر تدلّ أعدائها من إسبان و فرنسيين و تلحق بهم الهزائم تلوى الهزائم و هم صاغرين.

تذكر كتب التاريخ، أن أمجاد الأسطول البحري الجزائري بدأت سنة 1512م حين استطاع الأخوين بارباروس التركيين أن يفرضا سلطانهما على مدينة جيجل الساحلية بطلب من أهلها وقد اتخذاها مركزا لسفنهما الحربية التي كانت تستغل –إضافة إلى أعمال القرصنة– في محاربة الإسبان و تخليص الفارين الأندلسيين و إيصالهم إلى سواحل المغرب بسلام.(1)

و لقد تمكن الأخوين بارباروس أن يواصلا بسط نفوذهما على طول الشريط الساحلي للجزائر إلى حين مقتل عروج في أحد المعارك التي كانت تجري مع الحكام المحليين و كان ذلك بتلمسان سنة 1517، حينها قرر خير الدين بارباروس أن يربط حكمه على الجزائر بالإمبراطورية العثمانية، لضمان حمايتها و مساعدتها في مواجهة الأعداء الداخليين والخارجيين على حدّ سواء، و فعلا أصبح خير الدين تابعا للباب العالي الذي أطلق عليه لقب "الباي لارباي" أي أمير الأمراء.(2)

و لقد واصل خير الدين حروبه البرية و البحرية التي بدأها مع أخيه عروج ضد الإسبان ويشهد التاريخ أنه أبلى بلاء حسنا فيها و استطاع أن يلحق بأعدائه هزائم وخيمة في الكثير من

---

(1)مبارك الميلي، **تاريخ الجزائر في القديم و الحديث**، الجزائر: مكتبة النهضة الجزائرية، بدون تاريخ، ج3، ص31.

(2)المرجع نفسه، ص50-55، بتصرف.

المعارك التي خاضها و كان آخرها معركة حلق الوادي سنة 1530م، أين تراجع ليتوجّه إلى مينورقة و ماهون الاسبانيتين فاستولى عليهما و رجع بعدد كبير من الأسرى المسيحيين الذين دخل بهم الجزائر منتصرا.[1]

و حتى بعد رحيل بارباروس عن الجزائر بعد أن استدعاه الخليفة العثماني ليقود أسطول الباب العالي، بقيت الجزائر تابعة للحكم العثماني، فخير الدين عمل على التأسيس لحكم قوي استمر بعده قرون و حقق للجزائر هيبة و انتصارات على أعدائها كما حقق لها بناء دولة موحدة.

وفي هذا الصدد يقول أبو القاسم سعد الله: إن مطلع القرن العاشر الهجري شهد سقوط دول المغرب العربي القديمة وإماراته الصغيرة المتهالكة و صعود الحكم العثماني مكانها إلاّ في المغرب الأقصى... وبذلك رسمت خريطة جديدة للمغرب العربي بقيت مع بعض التعديل الطفيف إلى اليوم، فالقطر الجزائري هو نفسه الذي تكوّن في القرن 10هـ.[2]

و من أجل كل ذلك بقيت فترة الجزائر العثمانية من بين أقوى الفترات التاريخية التي مرت بها

والتي حققت فيها مجدها وانتصاراتها بفضل أسطولها البحري الذي بسط سيادته التامة على البحر الأبيض المتوسط، إلى حدّ جعل كلّ السفن المبحرة فيه مضطرة لدفع إتاوات حق الإبحار لدولة الجزائر القوية.

...إنه المجد و القوة و الحضارة التي كانت تحياها جزائر الأمس القريب بالنسبة لراسم وبالنسبة لجميع جزائريي بدايات القرن العشرين، مقابل جزائر الهزيمة و الاستلاب والضعف التي كانوا يعايشون مرارتها في كل يوم، لذلك فالتعلق بالماضي التليد و الحنين إليه يشبه الحلم

---

(1)مبارك الميلي، المرجع السابق، ص58.

(1)أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي (1500–1830)**. ط1، لبنان: دار المغرب الإسلامي، 1998، ج1 ص138.

الجميل الذي يأبى حالمه الاستيقاظ منه.

و بالرجوع مجددا إلى تشكيلة اللوحة اللونية نجدها هي ذاتها ألوان الأحلام الجميلة التي تتطلع إلى عوالم الماورائي و اللاّنهائي المتحررة من كل قيد.

فلون السماء بنيّ أشقر، وهو لون غير طبيعي وإن كان قريبا من لون الغروب، إذ أضفى على اللوحة معاني الحزن والرحيل واستقبال الظلام التي يمثلها إدبار النهار، ضف إلى ذلك أن هذا اللون له علاقة مباشرة بتساقط أوراق الشجر في موسم الخريف فهو بالتالي لون الفقدان و نهاية مرحلة يسر تعقبها مرحلة عسر، ولكن رغم كل هذه المعاني السلبية فالبني يرتبط بمعاني إيجابية كالوقار والتسامي والزهد الدنيوي، الساعي دوما إلى النعيم الأخروي. وهذه المعاني الإيجابية نجدها بتركيز أكبر في لون البحر الأزرق الزمردي الذي يأخذ الناظر إليه، إلى عوالم الأبدية أين يتخلص كلّ شيء من الدنس والسوداوية ويغدو شفافا محلّقا لا يشدّه وثاق، وهو المعنى ذاته الذي يحيلنا إليه لون التلال الأخضر المزرّق المذكر بنعيم الجنة والأمل في غد تكسوه حلّة الربيع أين تنبعث الحياة من جديد بعد ذوبان جليد الشتاء وانحصار صقيعه.

أمّا المدينة بأسوارها فتتراوح بين أبيض ووردي، تخالها سحابة من سحب السماء المتراكمة هناك فوق التلال، إنها النقاء و الطهارة التي يوحي بها البياض، وهي الهدوء والحب المتسامي الذي تتكمش عنده، و فيه، ومن أجله كلّ أثرة وأنانية، وهي الطمأنينة والأنس الذين يشعرنا بهما اللون الوردي.

و لكن يبقى البني الأشقر صاحب السيادة ، إنه يحيط بمكونات اللوحة من كل جانب

و يحكم شدّ طوقه السميك عليها، فارضا إيحاءه و معانيه على بقية الألوان: خريف حزين ودّع بهجة الصيف و مرحه، ويتأهّب لاستقبال ظلمة الشتاء و برده، تماما كما فعلت الجزائر وأهلها...لقد ودّعوا سيادتهم و سلطانهم ورغد عيشهم، و ها هم قد استقبلوا ظلمة الاحتلال وحيف العبودية، و ضنك العيش؛ و لكن تبقى مع ذلك بوادر الأمل تطل ملوّحة، ولو من خرم

صغير، صغر مساحة الخضرة التي تكسو التلال، وصغر حيّز النص المذهب على خلفية اللاّزورد" نصر من الله و فتح قريب" إنّه التأكيد على علاقة الجزائري بربه وثقته بحكمته وعدله وتصديق بوعده الذي لا يخلف...سيكون هناك نصر من الله إذا أخذتم بأسباب القوة و عزمتم على استرجاع ما سلب منكم، فما أخذ بالقوة يسترد بالقوة، و من أجل ذلك كانت الجنة تحت ظلال السيوف. إنها عقيدة الجهاد التي ينادي بها الإسلام، و التي تأبى على المؤمنين أن يقبلوا الضيم والمهانة والذل، وتدعوهم وجوبا إلى الدود عن أعراضهم ودمائهم وأوطانهم، ولهم من الله وعد بالنصرة و الإمداد...فكان بذلك حب الوطن شطر من الإيمان، و كان النصر من الله إيذان بفتح قريب، و كان الأخذ بالأسباب المادية من قبل المؤمنين مقدمة لا بدّ منها لنيل يد العون من الله الكريم الذي أبلغ عباده المجاهدين- في كل زمان ومكان عبر آيات الذكر الحكيم أنهم منصورون "**يا أيّها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم، والذين كفروا فتعسا لهم وأضل أعمالهم**".[1]

كل هذا يقودنا إلى إدراك مدى ذلك الانصهار بين الدنيوي والأخروي في هذه الصورة، وهي خاصية لا تنفك تطالعنا في كل مظاهر الفن التشكيلي الإسلامي، إذ حدّ تعبير "روجيه غارودي": "ليس ثمة ما هو دنيوي أو أخروي في عقيدة الإسلام، فنظرة التقوى تعثر على أثر الله نفسه في أبعد الميادين عن مركز العبادة (يقصد المسجد) في مجموعات الرسوم المتناسقة في المؤلفات العلمية أو الملحمية، كما الحال في المنمنمات."[2]

ممّا يؤكد مرة أخرى على مدى التمسك بهوية "الأنا" في ظل هيمنة "الآخر" التي تنطق بها كل علامة مرئية في هذه المنمنمة محلّ التحليل.

---

(1)سورة محمد، الآيتين 7،8.

(2)روجيه غارودي، **الفن والعقيدة**، تر: عماد الدين خليل، ط1، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1990، ص57.

7/حلقة ما بعد المعنى:

إذا كان المعنى البلاغي قد قادنا إلى ثنائيات الماضي والحاضر، السيادة والعبودية القوة والضعف، النصر والهزيمة، الحلم والواقع، الفناء والخلود، فإن مدلولات عناصر اللوحة لا نخالها تتوقف عند هذا الحد، إذ أن المعنى سرعان ما ينفلت منا مجددا و يلج بنا إلى حلقة أشد اتساعا تتلاشى فيها الحدود و الفواصل إلى درجة الهلامية، فسيرورة السيميوز قد أخرجتنا من كل هذه الازدواجيات المتناقضة ومن الصراع بين "النحن" و"الآخر" على حدّ تعبير "يوري لوتمان"[(1)] فها نحن نجد أنفسنا أمام سفينة و بحر و شاطئ... وإن كان الأمر يبدو لقطة تاريخية توثيقية يحدّها الزمان و المكان (الجزائر في العهد العثماني)، إلاّ أنه سيكتسب صفة الشمولية؛ تلك التي صبغت التجربة البشرية منذ الأزل.

فالبحر هو نقيض اليابسة، إذ على الرغم من وعوده بالغنى و الثراء التي تحفل بأسبابهما مياهه و قيعانه، إلاّ أنه يبقى في المخيلة البشرية مرادفا لعدم الاستقرار و اللاّثبات و ترقّب النهاية الوشيكة، لذلك كانت السفينة هي رمز ركوب الصعب و هي كذلك رمز الملاذ الوحيد الذي بفقده يفقد راكب البحر كلّ شيء بما فيه حياته. و لعلّ قصة الطوفان و سفينة نوح التي ذكرتها الكتب السماوية والملاحم الشعرية الغارقة في القدم تطل علينا من أدراج التاريخ البشري ففيها قصة نهاية عالم و بداية آخر أنقذته مجرد سفينة حملت بعض بشر وبعض بهائم، كانوا هم وحدهم المتبقين الذين استطاعوا النجاة من هول الأمواج المتلاطمة لأنهم أصحاب حق وإيمان، هم وحدهم من وصل إلى برّ الأمان...إلى جبل الجودي –اليابسة– رمز الاستقرار والنجاة، ورمز الحياة و التجدد. و كأن اللوحة تعيد نسج هذا الحدث التاريخي الغارق في القدم هذه التجربة الإنسانية المريرة مع البحر، فتحدثنا بإعادة التاريخ لنفسه، فها هو البحر يجلب معه الشرور والأباطيل من جديد، فمنه وعبره أتى العدو إلى شاطئ الجزائر المحروسة المؤمنة

---

(1)يوري لوتمان، المرجع السابق، ص16.

المسالمة، ليخطف منها الحياة، و يدنس الحق الذي حضنته طويلا... فوجب تجدد الصراع بين الحق المقيم و الباطل الغريب المعتد لأنه لا يمكن لحق أن يشاطر أرضه باطل. وبهذا يكون العود على البدء لتكتمل دورة الدائرة، ثم تبدأ من جديد لأننا سنجد مجددا أنّ كل البشرية وبكل ثقافاتها المتباينة ترفع راية الأنا (الحق) في مواجهة الآخر(الباطل).

نتائج الدراسة:

تخلص الباحثة بعد تحليل لوحات عينة الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن إيرادها فيما يلي:

1-إن لغة الفن التشكيلي الإسلامي بما يحويه من فنون تصوير وزخرفة وخط هي لغة بصرية تتميز بنظامها وقواعدها العلائقية الخاصة التي تربط بين جملة العلامات المكونة لها حيث أن أسلوب تركيب العلامات في فضاء العمل الفني وتبني لعلامات بصرية سواء كانت علامات تشكيلة أو أيقونية وإقصاء أخرى هو ما يعطي في النهاية الهوية الثقافية والحضارية التي ينتمي إليها هذا الفن.

2- أوصلنا تحليل مفردات العينة التي اختيرت من فترات زمنية مختلفة عبر تاريخ الحضارة الإسلامية إلى أن لغة الفن التشكيلي الإسلامي مرت بمراحل تطورية. إذ أن مفرداتها البصرية احتاجت لفترة اقتباس من لغات الفنون التشكيلية التي كانت سائدة في منطقة الشرق الأوسط والتي كانت تتقاسمها الحضارتين الساسانية والبيزنطية قبيل الإسلام بكل ثقلهما الثقافي والعقائدي . هذا الاقتباس الذي كان واضحا في عينة التحليل الأولى المنتمية للفترة الأموية من خلال مجمل التركيب العلاماتي المكون لفضاء العمل الفني إيّاه، وقد استطعنا من خلال تتبعنا للمسار الدلالي أن نكتشف أبعاد العلامات التشكيلية والإيقونية الموظفة والتي اترتبطت ارتباطا وثيقا بالأيديولوجيا الغربية- المسيحية التي تعتبر امتدادا للإرث الإغريقي، هذا الأخير الذي كان يرى في الجمال المادي المحسوس أسمى صور الكمال مما انعكس على طبيعة لغة فنه التشكيلي التي تبنت محاكاة الطبيعي والبحث عن صورته المثلى من خلال الإيحاء بالظلال والبعد الثالث وقوة التعبير عن الحركة والأحاسيس. وهذا ما لمسناه بوضوح في عينة التحليل الأولى، فكان العمل الفني "فسيفساء شجرة الحياة" بما هو موضوع وعلامات تشكيلية وعلامات أيقونية يبدو أشد انتماء لثقافة بلاد الشام المسيحية أكثر من انتمائه للثقافة الإسلامية الناشئة. ذلك لشدة قرب عهده من الأولى وعدم نضج الثانية بما يكفي. غير أنه لا بد من الاستطراد

للقول بأن ما يعزز الهوية الإسلامية للعمل (فيما عدى السياق التاريخي الذي ظهر فيه) هو تلك العلامات المغيّبة عن فضاءه، فاللوحة الفسيفسائية وإن سمّاها المؤرخون "شجرة الحياة" بما يحيل مباشرة إلى الإرث الفني المسيحي، إلاّ أن هذه النسخة الإسلامية من (شجرة الحياة) يبدو محذوف منها هيئتين أيقونيتين بشريتين يمثلان آدم وحواء بعريهما الفاضح. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن انتماء عمل فني لهوية ثقافية ما، لا يعرف فقط من خلال التركيب العلاماتي الموجود داخل فضاءه ، ولكن أيضا من خلال ما أريد أن يكون مغيّبا عنه.

3-إن أهم ما يميز اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي سواء تعلق الأمر بالصورة التشبيهية التي تعتمد على التمثيل الأيقوني (فن التصوير والمنمنمات، والزخرفة النباتية) أو تلك الصورة التجريدية التي تعتمد على العلامات الاعتباطية (الزخرفة الخطية و الهندسية) هو ذلك السعي الحثيث للهروب من أي صلة بالمرجع الطبيعي والالتجاء المتعمد للاتجسيد. وقد لاحظنا أنه حتى أثناء تحليلنا للوحات التي تحوي في بنيتها الداخلية علامات من طبيعة أيقونية، أن تمثيل المرجع الواقعي فيها غير وارد، إذ أن الفن التشكيلي الإسلامي وعلى مرّ العصور لم يصور الواقع بل صور إدراكه ومفهومه الذهني لهذا الواقع، وهذا ما ترجم بوضوح من خلال العلامات التشكيلية المميزة للفن الإسلامي والمتمثلة في طبيعة التوظيف اللوني اللاواقعي والمنظور اللولبي الروحي، والنفور من الفراغ بانتهاج التكرار، وعدم التقيد بتأطير معين للصورة فكل سطح بغض النظر عن طبيعته أو أبعاده أو مادته وشكله الهندسي يمكن أن يكون حاملا للموضوع الفني المطروح.

4- على الرغم من أن الكثير من السيميائين يرون أن العلامات التشكيلية دون العلامات الأيقونية هي ما يحيل إلى البعد الثقافي في العمل الفني البصري أي إلى الانتماء إلى اللسان البصري كما يذكر ذلك "عبد المجيد العابد" في مؤلفه مباحث في علم السيميائيات، إلاّ أن هذا جاء مناقضا لما أوصلنا إليه تحليل عينة الدراسة الذي أثبت لنا أن العلامات الأيقونية تتمتع بالثقل الثقافي ذاته الذي تحمله العلامات التشكيلية وهما معا وعلى صعيد واحد يعطيان للغة

الفن الإسلامي هويتها كمنظومة لغوية بصرية. ذلك أن توظيف الفن التشكيلي الإسلامي للعلامات الأيقونية بما هي علامات بصرية تحيل إلى واقعة مرئية طبيعية وفق شبه كبير أو نسبي غير صحيح، حيث من الأجدى والأصح القول أن العلامات الأيقونية في الفن التشكيلي الإسلامي هي علامات بصرية تحيل ابتداء إلى صورة ذهنية أو واقعة متخيلة لتحيل في طور لاحق إلى واقعة مرئية. ذلك أن من أهم ميزات الصورة الفنية الإسلامية –حتى في الفن التصويري التشبيهي– هي صورة تحوّر الواقع بدل أن تمثله مما يجعل الروابط بينها وبين المرجع الطبيعي واهية وبعيدة بشكل كبير أو نسبي، وهذا ما يتعزز من خلال العلامات التشكيلية التي تعمل على زيادة عمق الهوة بين التمثيل والواقع المرئي من خلال ميزة المدونة اللونية وطريقة توزيع الفضاء في اللوحة وطبيعة الأحجام والأبعاد التي تبقى كلها في خدمة المنظور الروحي والتسطيح.

5– إن البناء العلاماتي البصري في الصورة الفنية الإسلامية ينطلق من العقيدة الإسلامية ليصب فيها، وليس معنى ذلك أن الفن الإسلامي هو فن ديني حصرا بالمفهوم الغربي لما يسمى بالفن الديني، فهو لم يكن مقتصرا على تزيين المساجد ولا هو اهتم بتوضيح ركائز العقيدة في شكل صور وتماثيل كما هو ديدن الكثير من الثقافات العالمية، بل على العكس من هذا كله، لقد كان فنا هاربا بكل ما تحمله الكلمة من معنى من أي تمثيل أو إشارة للمواضيع الدينية فيما عدى توظيف العلامات اللسانية كعنصر زخرفي موضوعه آيات القرآن الكريم. ولكنه رغم ذلك استطاع أن يعبر بوضوح عن الرؤية الإيمانية للوجود كما يراها الإسلام وركيزته الأولى والأخيرة في كل نتاجاته الإبداعية هي الحضور الإلهي كما أشار إلى ذلك "روجيه غارودي " فالله موجود في كل مكان ولكنه لا يرى في أي مكان، وعليه وجب تجاوز التشخيص الذي قد تمثله العلامات الأيقونية لفائدة التجريد الذي تمثله العلامات الرمزية ذات الطابع الاعتباطي.

6- من خلال تحليلنا لعينة الدراسة و متابعتنا لسيرورة توالد المعنى فيها اكتشفنا أن هذه الحركة الدلالية لا تسير متقدمة في شكل خط مستقيم، ولكنها حركة في اتجاهين رئيسيين متعاكسين فحركة السيميوز تدفع بنا تارة نحو الأمام بحثا عن المعنى الإضافي البلاغي وتارة أخرى ترجعنا إلى الوراء من أجل تقصي أبعد أثر ممكن لأصل علاقة ظاهر العلامات بمدلولها ذاك. وقد يدفعنا البحث لسلوك سبل ذات اتجاهات معرفية شتى (تاريخ، دين علوم...). وهذا ما يجعل من الحركة السيميوزيسية حركة تأخذ شكلا حلقيا متوالدا لا حركة خطية متتابعة، وهذا ما يتطابق مع شكل شبكة التحليل المقترحة من قبل الباحثة، ولعل هذا هو المقصود من قول العرب "أحاطه علما" أي عرف كل الجوانب والمعطيات المتعلقة بالأمر محل البحث أو الاسفسار. وهو أيضا المراد من قوله عزّ وجلّ واصفا ذاته العليمة **"وأن الله قد أحاط بكل شيء علما"** (سورة الطلاق: الآية 12) .

7- إن الهدف من أي بحث سيميائي هو الوصول إلى تأويل المعنى بشكل موضوعي بعد المرور بخطوات منهجية وعلمية تضمن عدم الشطط في التأويل الذاتي، ولكن هذا لا ينفي وجود جانب شخصي كبير في هذا التأويل متعلق بمدى فهم القارئ للرسالة ومدى اشتراكه مع المرسل في الشيفرات الثقافية ومدى قدرته على فكها. وبهذا يكون مفهوم التأويل السيميائي وإن اختلف في جانب فهو يتفق في جانب آخر مع مفهوم التأويل وفق الطرح القرآني، إذ نستدل من خلال قصة النبي موسى عليه السلام مع العبد الصالح التي وردت في أواخر سورة الكهف وتحديدا في قوله تعالى**"سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا"** (الكهف: الآية 78) أن التأويل هو إحاطة العلم بالحقيقة المطلقة، والوصول إلى الحقيقة لا يكون إلاّ بمعرفة كل المعطيات الصحيحة المتعلقة بالموضوع المطروح سواء تلك الظرفية أو الحيثية أو السببية، بل وحتى ما تعلق بالنتائج المحتملة. وهو أمر قد يتعدى في كثير من الأحايين مقدرة العقل البشري خاصة إذا تعلق باللامادي واللامحسوس. وعليه يبقى التأويل المطلق حكرا عليه سبحانه، ثم إذا أذن

في جانب من جوانب المعرفة من ارتضى من الراسخون في العلم مصداقا لقوله سبحانه:" **وما يعلم تأويله إلاّ الله والراسخون في العلم**" (سورة آل عمران: الآية7)

الخاتمة:

لقد كان الدافع الحقيقي وراء اختيار موضوع هذه الدراسة شخصي إلى حدّ كبير، ففي خضم ما نعيشه اليوم من اغتراب وانسلاخ عن الذات وتنكر للماضي واحتقار لأي صلة تربطنا به بحجة التفتح على الثقافة العالمية ومواكبة العصرنة أضعنا أنفسنا وما عدنا نعرف نحن من نكون، ونسينا في غمرة انبهارنا ببهرجة (العالم المتحضر) القانون القائل "من لا ماضي له، لا مستقبل له" ...ومن هنا كانت الانطلاقة، إذ كنا على يقين من أن الفن هو أصدق معبّر عن هوية الأمم، لذلك انصب اهتمامنا على دراسة الفن التشكيلي الإسلامي من حيث لغته التعبيرية البصرية معتمدين –بغية التوصل إلى الأهداف المرجوة– على منهج التحليل السيميائي، لعلمنا أن هذا التحليل هو أنسب منهج للوصول إلى مرحلة التأويل والكشف عن الأبعاد الدلالية الخفية الكامنة وراء الظاهر الجميل للإبداعات الفنية.

وقد أوصلنا مسار الدراسة إلى أن مفردات لغة الفن لا تقل كفاءة بيانية وبلاغية عن مفردات اللغة المنطوقة أو المكتوبة من حيث قدرتها على عكس الأبعاد الثقافية التي تنتمي إليها، وأهم ما في الأمر أن تحليلنا أوصلنا إلى أن الفن التشكيلي الإسلامي ليس فنا قوميا أو اثنيا، بمعنى أنه فن لا يعبّر عن خصائص وعادات وأذواق مجموعة بشرية بعينها بقدر ما هو فن يحاول التعبير عن ماهية الوجود من زاوية نظر دينية إسلامية متجاوز بذلك أي تحيز ثقافي، والدليل على ذلك هو تبني هذه الفلسفة الفنية– الدينية من قبل شعوب متباينة من حيث الانتماء العرقي واللغوي اللساني، إذ أن الرابط الوحيد الذي يجمعها هو انتماؤها إلى الإسلام. وعلى هذا الأساس كانت جلّ النتاجات الفنية التشكيلية في العالم الإسلامي ذات طبيعة واحدة وتخضع لقواعد لغوية بصرية واحدة ركيزتها الأساسية هي العلامات التشكيلية المتمثلة في التنوع في أشكال التأطير، وتفاوت مساحات الأعمال وتنوع موادها وخاماتها، بالإضافة إلى اجتناب البعد الثالث –إلاّ في أشغال النقش– واجتناب الفراغ من خلال التكرار وتبني المنظور الروحي الإشعاعي بدل المنظور البصري والخطي، وكذلك توظيف الألوان النقية وعلى رأسها

الذهبي والأخضر والأزرق والبني والأبيض، مع سعي قصدي لتوظيفها في غير مواضعها التي ترى في الطبيعة. كل هذا من أجل خدمة مبدأ التجريد الذي خضعت له حتى العلامات التي يفترض أن تكون أيقونية.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى حاولت الدراسة أن تلفت الانتباه إلى أن منهج التحليل في حدّ ذاته، ونقصد منهج التحليل السيميائي القائم على خطوات الملاحظة والقراءة والتفسير والتأويل، هو منهج ينبثق من صميم العقيدة الإسلامية، وأن القرآن الكريم مفعم بتلك الدعوات الملحة إلى التبصر في آياته ذات الطابع اللساني، وفي العلامات الكونية وتلك المتداولة بين بني البشر في حياتهم الاجتماعية. وما التبصر والتدبر الذي يدعو إليه القرآن إلاّ دعوة إلى القراءة العميقة لمظاهر الوجود من أجل الوصول إلى حقيقة هذا الوجود ومن تمّ إلى حقيقة موجده. والباحثة إذ تلفت الانتباه إلى هذه النقطة تحديدا فدافعها ليس تعصبا شوفينيا للثقافة الإسلامية أو العقيدة الإسلامية، وإنما دافعها الحقيقي هو الاستفادة من الآخر وأخذ العلم عنه ولكن دون الذوبان فيه، فلكل حضارة منظارها الفكري والعقدي الذي من خلاله تبصر العالم وتستنتج قوانين بنائه، وإنه لمن العار فعلا أن نستعير منظار غيرنا الذي هو من صنع البشر ونهمل منظارنا نحن الذي هو من صنع خالق البشر.

ما نودّ قوله هو أن العالم ليس الغرب.. العالم هو كل الشعوب والحضارات التي تعيش فيه وفوقه، والعلم هو نتاج البشرية جمعاء، فالحضارات انبنت فوق أكتاف بعضها البعض فكل حضارة ارتقت قمة التاريخ كان الفضل في ارتقائها ما استفادته من علوم وتجارب سابقتها مع تشبث بقيمها واعتزاز بهويتها ونهل من مخزون معرفتها.

... إنها دعوة إلى انفتاح مقاربتي جديد لعلم السيميائيات من غير المنظور الفلسفي والإيديولوجي الغربي...ولما لا يكون هذا المنظور إسلاميا ؟

قائمة المراجع

قائمة المراجع

أ. القرآن الكريم.

ب. الحديث.

ج.الكتاب المقدس.

د. الكتب.

أولا باللغة العربية:

1- آن إينو وآخرون، **السيميائية: الأصول القواعد والتاريخ**. تر: رشيد بن مالك، ط1، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008.

2-الفيروزي آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**.ج3، تحقيق: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، ط2، مصر: دار البحث، 2007.

3- الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر، **مختار الصحاح**. لبنان: مكتبة لبنان، 1986.

4- أمبرتو إيكو، **السيميائية وفلسفة اللغة**. تر: أحمد السمعي، ط1، بيروت:المنطقة العربية للترجمة توزيع مركز دراسات الوحدة العربية،2005.

5- (ــــــــــ)، **سيميائيات الأنساق البصرية**. تر: محمد التهامي العماري ومحمد أوداداد، ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2008.

6-الجبوري محمد فليح، **الاتجاه السيميائي في نقد السرد الغربي الحديث**. ط1، الرباط: دار الأمان، 2013.

7- ابن منظور، **لسان العرب**. المجلد الأول، ط1، بيروت: دار صادر، 2000.

8-أبو زيد نصر حامد، **النص والسلطة والحقيقة إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة**. ط5، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2006.

9- الجرجاني عبد القادر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني تحقيق ياسين الأيوبي**. لبنان: شركة أبناء الشريف الأنصاري، 2011.

10- الأحمر فيصل، **الدليل السيميولوجي**. ط1، الجزائر: دار الألمعية، 2011.

11- الرغيني محمد، **محاضرات في السيميولوجيا**. الدار البيضاء: دار الثقافية، 1987.

12- المرابط عبد الواحد، **السيميائية العامة و سيمياء الأدب من أجل تصور شامل**. ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الإختلاف، المغرب: دار الأمان، 2010.

13- العسقلاني ابن حجر، **فتح الباري في شرح صحيح البخاري**. ط1، ج10، الرياض: مكتبة دار السلام، دمشق: مكتبة دار الفيحاء، 1997.

14- البوطي سعيد رمضان، **فقه السيرة دراسات منهجية علمية لسيرة المصطفى عليه السلام وما تنطوي عليه من عضات ومبادئ وأحكام**. الجزائر: دار الشهاب، 1987.

15- القرضاوي يوسف، **الحلال والحرام في الإسلام**. ط20، الجزائر: مكتبة الرحاب، 1988.

16- الفاروقي إسماعيل، **الإسلام والفن**. تر: وفاء إبراهيم، القاهرة: دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1999.

17- الجبوري محمود شكر، **الخط العربي –قيم ومفاهيم- والزخرفة الإسلامية**. الأردن: دار الأمل للنشر والتوزيع، (د.ت).

18- الكردي محمد الطاهر عبد القادر، **تاريخ الخط العربي وآدابه**. ط1، مصر: مكتبة الهلال، 1993.

19- أفا عمر و المغراوي محمد، **الخط المغربي**. ط1، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة ووزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2007.

20- العابد عبد المجيد،**السيميائيات البصرية قضايا العلامة والرسالة البصرية**. المغرب: محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، 2013.

21- النجار سلوى، **السيميولوجيا وتأويل النص الفني**. فاس : منشورات المعهد العالي للفنون والحرف، 2006.

22- الدولاتي عبد العزيز، **مسجد قرطبة وقصر الحمراء**. الجزائر: موفم للنشر، 2014.

23- الخزاعي عبد السادة عبد الصاحب، **الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة**. ط1، الأردن: دروب للنشر والتوزيع، 2011.

24- الدرايسة عبد الله، عدلي محمد عبد الهادي، **نظرية اللون مبادئ في التصميم**. ط1، الأردن: مكتبة المجتمع العربي، 2011.

25- (______، _______)، **الزخرفة الإسلامية**. ط1، الأردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2014.

26- الورتلاني الفضيل، **الجزائر الثائرة**. لبنان: منشورات عباد الرحمان، 1956.

27- الميلي مبارك، **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**. ج3، الجزائر: مكتبة النهضة الجزائرية، (د.ت).

28- إسماعيل نعمت، **علام فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية**. ط5، القاهرة: دار المعارف، 1992.

29- الموسوي شوقي، **المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي**. ط1، دمشق: دار تموز، 2011.

30- النووي الحافظ أبي زكريا يحي بن شرف، **رياض الصالحين**. المملكة العربية السعودية: دار السلام، (د.ت).

31- البستاني عبد الله، **معجم الوافي**. لبنان: مكتبة لبنان، 1990.

32- التفتنازي مروان وحيد شعبان، **الإعجاز القرآني في ضوء الاكتشاف العلمي الحديث دراسة تاريخية وتطبيقات معاصرة.** ط1، لبنان: دار المعرفة، 2006.

33- البدري جمال، **هندسة القرآن دراسة فكرية جديدة في تحليل النص.** ط2، سوريا: الأوائل للنشر والتوزيع، 2006.

34- أنجرس موريس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية تدريبات عملية.** تر: بوزيد صحراوي وآخرون، الجزائر: دار القصبة للنشر، 2004.

35- بن كراد سعيد، **السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بروس.** لبنان/المغرب: المركز الثقافي العربي، (د.ت).

36- (ـــــــــ)، **سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية.** إفريقيا: المشرق المغرب، 2006.

37- برنار توسان، **ماهي السيميولوجيا.** تر: محمد نظيف، ط1، إفريقيا الشرق، 1994.

38- بن دريد أبوبكر محمد بن حسن، **كتاب جمهرة اللغة.** ج2، حققه: رمزي منير بعلبكي، ط1، لبنان: دار العلم للملايين، 1987.

39- بلمليح إدريس، **الرؤية البيانية عند الجاحظ.** ط1، المغرب: دار الثقافة، 1984.

40- بيغنل جوناثان، **مدخل إلى سيمياء الإعلام.** تر: محمد شيا، ط1، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

41- بارت رولان، **مبادئ في علم الأدلة.** تر: محمد بكري، الدار البيضاء: كلية الأدب، 1986.

42- (ـــــــــ)، **أسطوريات أساطير الحياة اليومية.** تر: قاسم مقداد، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1996.

43- (ـــــــــ)، **درس السيميولوجيا.** تر: بن عبد العالي، المملكة المغربية: دار توبقال للنشر، (د.ت).

44- بهنس عفيف، **الفن عبر التاريخ**. سوريا: الفن الحديث العالمي، (د.ت).
45- (ـــــــــ)، **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه**. ط1، سوريا: دار الفكر، 1983.
46- (ـــــــــ)، **شمال جنوب حوار في الفن الإسلامي دراسة مقارنة**. الشارقة: دار الثقافة والإعلام، 2001.
47- بدوي أحمد زكي، **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة**. ط1، مصر: دار الكتاب المصري، 1991.
48- بدوي يوسف علي، **عصر الدويلات الإسلامية في المغرب والمشرق من الميلاد إلى السقوط**. ط1، الجزائر: دار الأصالة، 2010.
49- بخوش الصادق، **التدليس على الجمال**. الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002.
50- جودي محمد حسين، **الفن العربي الإسلامي**. ط1، الأردن: دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2007.
51- جساب حازم محمد علي، **جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة**. ط1، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2014.
52- داسكال مرسيلو، **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**. تر: حميد لحمداني وآخرون، دار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1987.
53- دنياجي نور الدين محمد، **التفكير اللغوي عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في اللغة ولغة الخطاب**. ط1، المغرب: مجموعة البحث في علوم اللسان العربي، 1997.
54- دويدري رجاء وحيد، **البحث العلمي أساسياته النظرية وممارساته العملية**. دمشق: دار الفكر، 2000.

55- هاوز أرنولد، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**. تر: فؤاد زكريا، مصر: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1996.

56- زيتون علي مهدي، **الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب**. ط، لبنان: دار الفارابي، 2011.

57- زغلول عبد الحميد سعد، وآخرون، **دراسات في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية**. ط2، الكويت: منشورات ذات السلاسل، 1986.

58- حنون مبارك، **في السيميائيات العربية قراءة في نصوص قديمة**. ط1، طنجة: سيليكي إخوان، 2001.

59- (ـــــــــ)، **دروس في السيميائيات**. ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1987.

60- حسن زكي محمد، **في الفنون الإسلامية**. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013.

61- طقوس محمد شهيد، **تاريخ الدولة الأموية 41-132هـ 661-750م**. ط7، لبنان: دار النفائس، 2010.

62- يخلف فايزة، **مناهج التحليل السيميائي**. الجزائر: دار الخلدونية، 2012.

63- لوتمان يوري، **سيمياء الكون**. تر: عبد المجيد نوسي، ط1، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2011.

64- محمد بلاسم، **الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم**. ط1، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008.

65- مرتاض عبد الجليل، **دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث**. منشورات ثالة، 2005.

66- ماهر سعاد، **الفنون الإسلامية**. القاهرة: مكتبة الأسرة، 2005.

67- مرزوق محمد عبد العزيز، **الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس**. لبنان: دار الثقافة، (د.ت).

68- مجموعة مو، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة**. تر: سمر محمد، المنظمة العربية للترجمة، (د.ت).

69- مرزوق إبراهيم، **موسوعة الزخارف**. ط1، القاهرة: مكتبة ابن سينا، 2008.

70- مردوخ إبراهيم، **مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر**. ط1، الجزائر: الصندوق الوطني لترقية الفنون والأدب، 2005.

71- موساوي عبد المالك، **تطابق فن الزخرفة بين تلمسان والأندلس**. ط1، الجزائر: وزارة الثقافة، 2012.

72- سعيد حامد، **المدرسة المصرية في الفن والحياة والفنون الإسلامية أصلها وأهميتها**. ط1، القاهرة/بيروت: دار الشروق، 2001.

73- سامعي إسماعيل، **معالم الحضارة العربية الإسلامية مدخل نظم علوم زراعة وصناعة اجتماعات عمارة وفنون تأثيرات**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2007.

74- سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)**. ج1، ط1، لبنان: دار المغرب الإسلامي، 1998.

75- (ـــــــــــــــ)، **تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)**. ج1، ط1، لبنان: دار المغرب الإسلامي، 1998.

76- سيزار قاسم وناصر حامد أبو زيد، **مدخل إلى السيميوطيقا**. المغرب: مطبعة النجاح الجديدة منشورات عيون البيضاء، 1987.

77- عكاشة ثروت، **موسوعة التصوير الإسلامي**. ط1، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، 1999.

78- عفيفي فوزي سالم، **نشأة الزخرفة وقيمتها ومجلاتها**. ج1، ط1، مصر: دار الكتاب العربي، 1997.

79- عبيد كلود، **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي دراسة حضارية جمالية مقارنة.** ط1، لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2008.

80- (______)، **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها.** ط1، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013.

81- (______)، **الفن التشكيلي نقد الإبداع وإبداع الفن.** ط1، لبنان: دار الفكر اللبناني، 2005.

82- عمارة محمد، **الإسلام والفنون الجميلة.** ط1، القاهرة/بيروت: دار الشروق، 1991.

83- عيد يوسف، **الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القوسطية.** ط1، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993.

84- عروة نجاة، **من وحي التراث المعماري والحرفي في الجزائر.** الجزائر: دار دحلب للنشر، 2011.

85- عثمان حسن عثمان، **المنهجية في كتابة البحوث والرسائل الجامعية.** الجزائر: دار الشهاب، 1998.

86- عويس خير الدين علي، **دليل البحث العلمي.** ط1، مصر دار الفكر العربي، 1997.

87- عبد الحميد محمد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية.** ط1، القاهرة: عالم الكتب، 2000.

88- فاخوري عادل، **علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة.** ط1، بيروت: دار الطليعة، 1985.

89- قطب سيد، **منهج الفن الإسلامي.** ط6، القاهرة/بيروت: دار الشروق، 1983.

90- قلاتي عبد القادر، **الدولة الإسلامية بالأندلس من الميلاد إلى السقوط.** ط1، الجزائر: دار الأصالة، 2010.

91- قرني عزت، **أصول الفن.** مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.

92- شاندلر دانيال، **أسس السيميائية.** تر: طلال وهبة، ط1، لبنان: المنظمة العربية للترجمة، 2008.

93- شريفي محمد بن سعيد، **اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي دراسة فنية في الخط العربي.** ط1، الجزائر: شركة ابن باديس للكتاب، 2011.

94- شيباني عبد القادر، **السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها.** ط1، الجزائر: منشورات الإختلاف، لبنان: دار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

95- شروخ صلاح الدين، **منهجية البحث العلمي للجامعيين.** الجزائر: دار العلوم للنشر والتوزيع، 2003

96- خليل عماد الدين، **الفن والعقيدة.** ط1، لبنان: مؤسسة الرسالة، 1990.

97- غوتييه غي، **الصورة المكونات والتأويل.** تر: سعيد بن كراد، ط1، المغرب/لبنان: المركز الثقافي العربي، 2012.

98- غارودي روجيه، **الفن والعقيدة.** تر: عماد الدين خليل، ط1، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1990.

ثانيا: باللغة الأجنبية:

1- Burckhardt Titus, **L'Art de l'islam, langage et signification.** Paris : Sindbad, 1985.

2- De Saussure Ferdinand, **Cours de linguistique générale** 4éme Ed Paris : Edition Payot et Rivages, 1995.

3- Crespi Gabrielle, **L'Europe musulmane Trad : Française Florence Rivaillon.** Paris : Zodiaque, 1982.

4- Gorce Maxime et Mortier Raoul, **Histoire générale des religions : introduction générale primitifs ancien orient, indo-européens.** Paris : Librairie Aristide Quillet, 1948.

5- Gervereau Laurent, **Voir comprendre analyser les images** (4éme Ed) Paris : La Découverte, 2004.

6- Joly Martine, **L'image et les signes (2éme Ed).** Paris : Armand Colin Editeur, 2011.

7- Jaffé Hans.L.C et Al, **Vingt milles ans de peinture dans le monde, Une histoire de la peinture.** Pari : Cercle d'art, 1969.

8- Khadda Mohamed, **Mohamed Racim Miniature Algérien.** 6Ed Alger : Entreprise nationale du livre, 1990.

9- Kristiva Julia, **Recherches pour une sémanalyse.** Paris : Edition Seuil, 1969

10- Lamazit Barnard, Sélem Ahmed, **Dictionnaire encyclopédique des Sciences de l'information et de la communication.** Paris : Ellipses image, 1994/1997.

11- Lazar Judith, **Les Sciences de la communication que sais je.** 2eme Ed, Paris, Alger : Presses Universitaire Dahleb, 1993.

12- Moles Abraham, Rohmer Elisabeth, **L'Image Communication Fonctionnelle.** France : Casterman, 1981.

13- Ollivier Bruno, **Les Sciences de la communication théories et acquis.** Paris : Armand Colin Editeur, 2007.

14- Serve Floersheim Dominique, **Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images**. France : les éditions d'organisation, 1993.

15- Vaillant Pascal, **Sémiotique des langages d'icones**. Paris : Honoré Champion, 1999.

هـ. المقالات:

أولا: باللغة العربية:

1-الشريطي سليم، "**الدرس السيميولوجي مابين بيرس وبارت وإيكو وكريستيفا**". مجلة كتابات معاصرة، العدد66، لبنان 2007.

2-بهنسي عفيف، "**جمالية الفن العربي**". عالم المعرفة، فبراير 1979.

3-بركات وائل، "**السيميولوجيا بقراءة رولان بارت**". مجلد 18، مجلة جامعة دمشق، العدد2، دمشق السنة 2002.

4-حنفي عائشة، "**لباس البدن عند رجال المدينة**". الجزائر: حوليات المتحف الوطني للآثار، 2009.

5-مدقن كلثوم، "**دلالة العدد في القرآن الكريم**". مجلة الأثر العدد14، جامعة ورقلة الجزائر، 2012.

6-عبد الوهاب طارق عابدين إبراهيم، "**قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإحصاء**". مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد1، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا 2012.

7-شاكر عبد الحميد، "**التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**". عالم المعرفة، العدد 267، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس 2001.

ثانيا: باللغة الأجنبية:

1-Barths Roland, **Rhétorique de l'image Présentation in communication**. N4, Paris : Seuil, 1964.

2-Carani Marie et autres, **De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle**. Volume 1, Québec Septentrion, 1992.

و. الوثائق الإلكترونية:

1-الخوري موسى ديب،"الفسيفساء عبر العصور فن عريق ومتجدد" [www.muaber.org] 21 أوت 2016.

2-أندراوس عزت، "إنقاذ أكبر فسيفساء العالم في قصر هشام بأريحا" [www.coptichistory.org 3330] 4 أوت 2016.

3-العلي بلال موسى بلال، "قصة الرمز الديني دراسة حول الرموز الدينية ودلالتها في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وما قبله" [rashf.com/book/343775] 5 جويلية 2016.

4-بلبل عبد الكريم، "رمزية نجمة داوود" [www.muaber.org] 15 جويلية 2016.

5-"موضوعات القرآن الكريم" [Quran by subjecte.com] 8 أوت 2016.

6-فكري أنطونيوس، "رموز في الكتاب المقدس" [st.takla.org/books/fr.ontonios] 7 أوت 2016.

الملحق



الصورة رقم (1): زخرفة هندسية جدارية من الزليج (قصر الحمراء، الأندلس، القرنين الثالث عشر إلى الخامس عشر للميلاد)



الصورة رقم (2): صفحة من المصحف الشريف بالخط الكوفي (إيران

القرن الحادي عشر للميلاد)



الصورة رقم (3): منمنمة فارسية (تبريز، إيران، القرن الخامس عشر للميلاد)



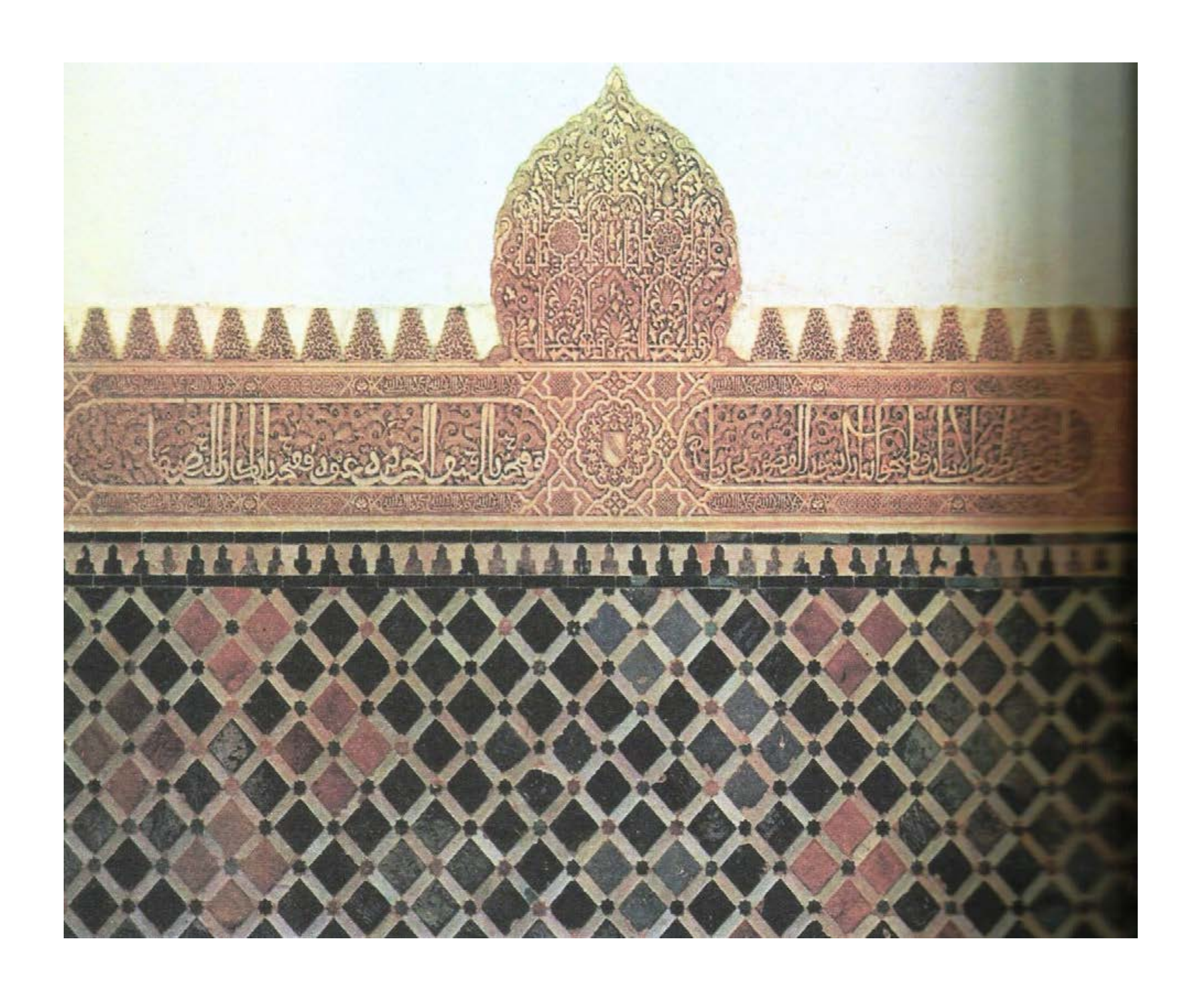
الصورة رقم (4): منمنمة فارسية من كتاب " تأريخ البيروني" (إيران القرن الثالث عشر للميلاد)



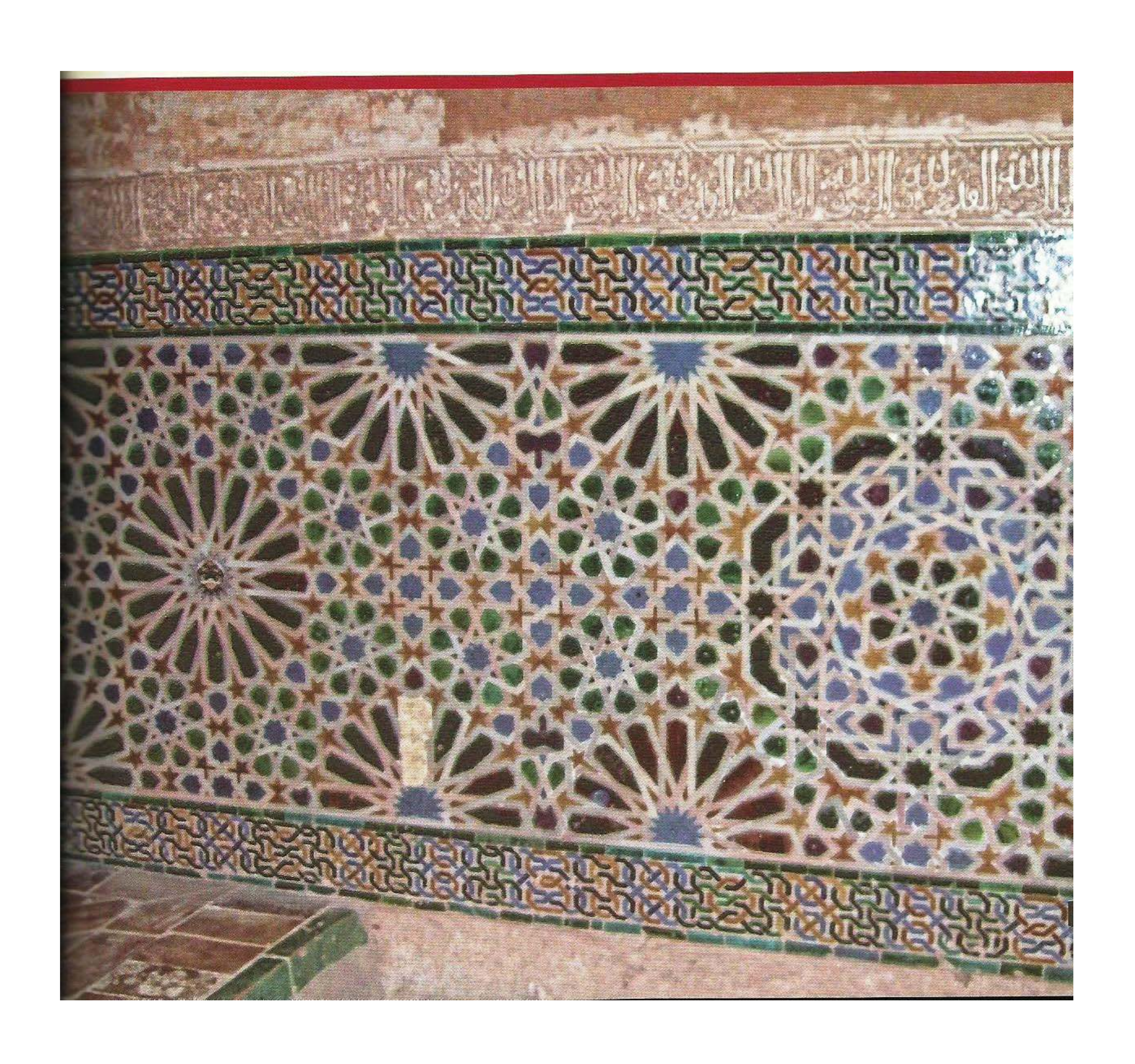
الصورة رقم (5) : زخرفة خطية بالنقش على الجص (قصر الحمراء، غرناطة الأندلس،القرن الثالث عشر إلى الخامس عشر للميلاد)



الصورة رقم (6): صفحة من المصحف الشريف بخط مغربي رفيع ومرتفع (المغرب الإسلامي حوالي القرن السابع للهجرة)



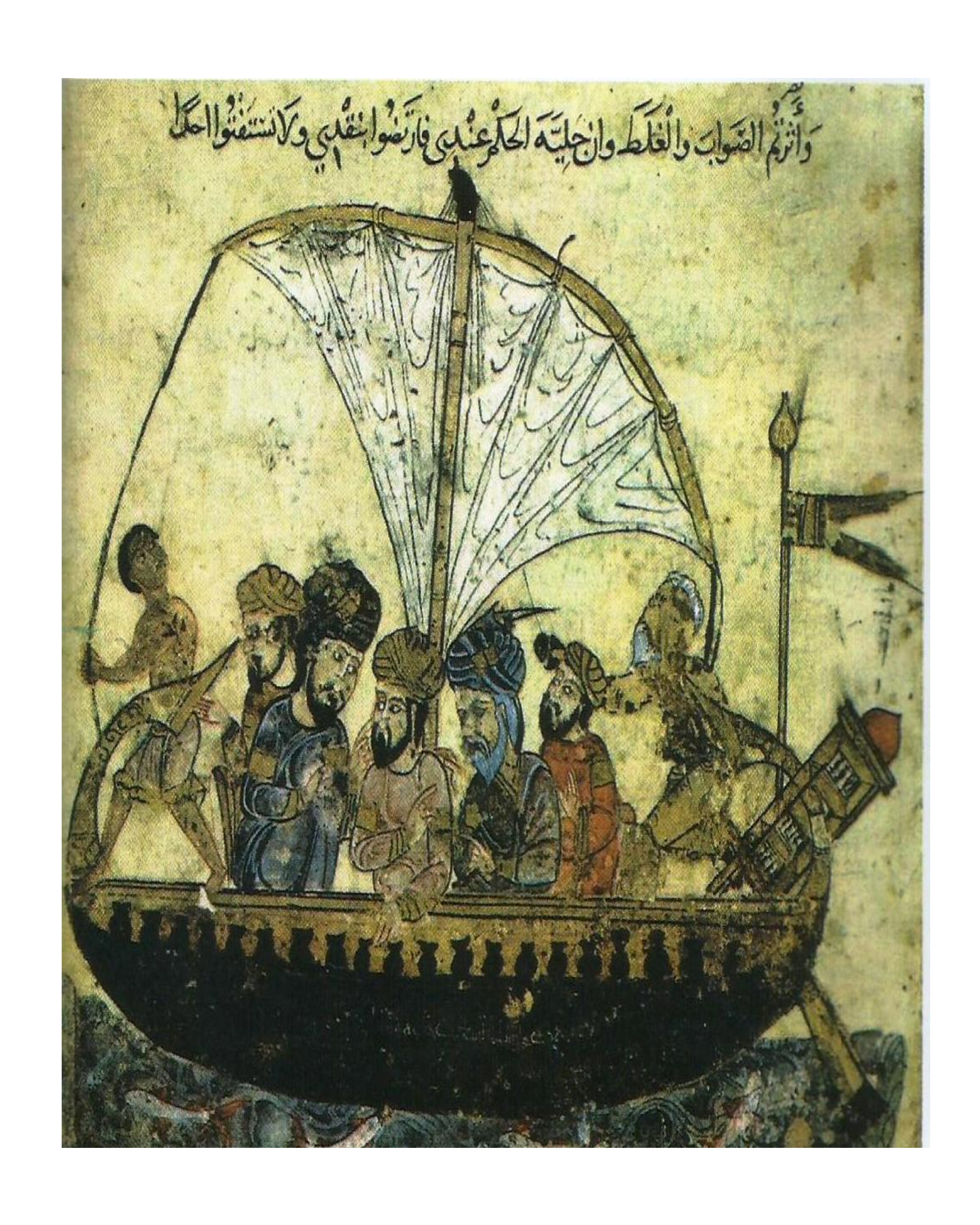
الصورة رقم (7): زخرفة هندسية على الزليج مرفوق بزخرفة خطية محفورة على الجص **(**قصر الحمراء، الأندلس، القرنين الثالث عشر إلى الخامس عشر للميلاد**)**



الصورة رقم (8): زخرفة هندسيم من الزليج (قصر الحمراء، غرناطة، القرنين الثالث عشر إلى الخامس عشر للميلاد)



الصورة رقم (9): منمنمة معركة بحرية لصاحبها محمد راسم (الجزائر القرن 20م)



الصورة رقم (10): منمنمة عربية عراقية من مقامات الحريري (بغداد القرن الثالث عشر للميلاد)



الصورة رقم (11) : زخرفة فسيفسائية مختلطة لمحراب مسجد قرطبة (الأندلس، بداية من القرن الثامن للميلاد)



الصورة رقم (12): زخرفة خطية من مخطوطة لصاحبها الخطاط حفظ عثمان (تركيا القرن السابع عسر للميلاد)

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع.. الصفحة

فهرس الآيات

الشاهد	السورة	الآية	الصفحة
"وعلم آدم الأسماء كلها..."	البقرة	31-32	141/69
"وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجنة..."	البقرة	35-36	255
"إنها بقرة صفراء لونها تصر الناظرين"	البقرة	69	265
"بديع السموات والأرض"	البقرة	117	197
"يوم تبيض وجوه وتسود وجوه.."	آل عمران	105-106	269/138
"إن في خلق السموات والأرض...."	آل عمران	190-191	65
"... فوسوس لهما الشيطان..."	الأعراف	19-20	255
"قل من حرم زينة الله..."	الأعراف	36	198
"وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان..."	يوسف	34	265
"مثل الجنة التي وعد المتقون..."	الرعد	35	268
"...ظل وجهه مسودا..."	النحل	58	138
"فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة"	الإسراء	12	64
"ولقد صرفنا للناس في هذا القرآن..."	الإسراء	89	34
"يحلون فيها من أساور من ذهب..."	الكهف	31	265
"قل لو كان البحر مداد لكلمات ربي..."	الكهف	109	64/34
"منها خلقناكم وفيها نعيدكم..."	طه	55	33
"...قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد"	طه	120	255
"وكل في فلك يسبحون"	الأنبياء	33	32
"نور السموات والأرض"	النور	35	301
"أمن خلق السموات والأرض..."	النمل	60-61	32
"لو أن ما في الأرض من شجر أقلام"	لقمان	27	64
"كأنهم بيض مكنون"	الصافات	49	138
"خلقكم من نفس واحدة"	الزمر	6	287

فهرس الأحاديث

فهرس الكتاب المقدس

الملخص

ملخص الدراسة:

تهدف الدراسة الموسومة ب:" **اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي، دراسة تحليلية سيميائية لنماذج من فنون الزخرفة والتصوير الإسلامية**" إلى التعرف على طبيعة العلامات البصرية التي تشكل الفضاء لداخلي للوحة الفنية التشكيلية الإسلامية ومدى قدرتها على إنتاج المعنى البلاغي وذلك بالإجابة على تساؤل الإشكالية التالي: **كيف تتجلى اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي وما هي آليات إنتاجها للمعنى البلاغي؟**

وقد تمّ توظيف منهج التحليل السيميائي الذي يعتبر أنسب منهج لمثل هذا النوع من الدراسات التي تستنطق العلامات البصرية وتسعى إلى تتبع سيروراتها الدلالية. ولأن الدراسة تناولت الصورة الفنية التشكيلية فقد تم تبني تكامل مقارباتي يتفق وطبيعة النسق حيث تم توظيف شبكة تحليل من اجتهاد الباحثة تعتمد المبدأ الحلقي الذي جاءت به مقاربة "سيمياء الكون" لرائد سيميائيات الثقافة "يوري لوتمان" والتي تتفق مع الرؤية الإسلامية لنظام الكون،إضافة إلى توظيف عناصر شبكة تحليل "لوران جيرفيرو" الصالحة للصورة الفنية والتي تجمع بين مجال السيميائيات والتاريخ والفن، وكذا استعمال تصنيف "مارتين جولي" للعلامات البصرية والتي تتضمن العلامات التشكيلية والعلامات الإيقونية.

وبعد تحليل عينة الدراسة القصدية والتي اختيرت لتمثل لوحات تشكيلية من فترات زمنية مختلفة من تاريخ الفن الإسلامي وكذا من بقاع مختلفة من الرقعة الإسلامية، والتي بلغ عددها خمس لوحات تم التوصل إلى مجموعة من النتائج أهمها: أن مسار توالد الدلالة السيميائي لا يمكن أن يكون مكتملا لو نظرنا إليه على شكل خطي، وإنما يجب السعي إلى إحاطة العلم قدر المستطاع بكل ما يتعلق بظروف إنتاج النص المرئي المدروس حتى يمكن أن تؤوّل العلامات والعلاقات التي تجمعها بشكل صحيح. إضافة إلى أن العلامات التشكيلية هي أقدر العلامات البصرية على عكس الانتماء الثقافي الذي تنتمي إليه اللوحات، غير أن هذا لا يقلل من دور العلامات الأيقونية الذي يحمل غيابها الثقل الدلالي نفسه الذي يحمله وجودها في فضاء اللوحة.

الكلمات المفتاحية: اللغة البصرية– الفن التشكيلي الإسلامي – السيميائيات –الصورة الفنية– العلامات البصرية.